
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00014874 2





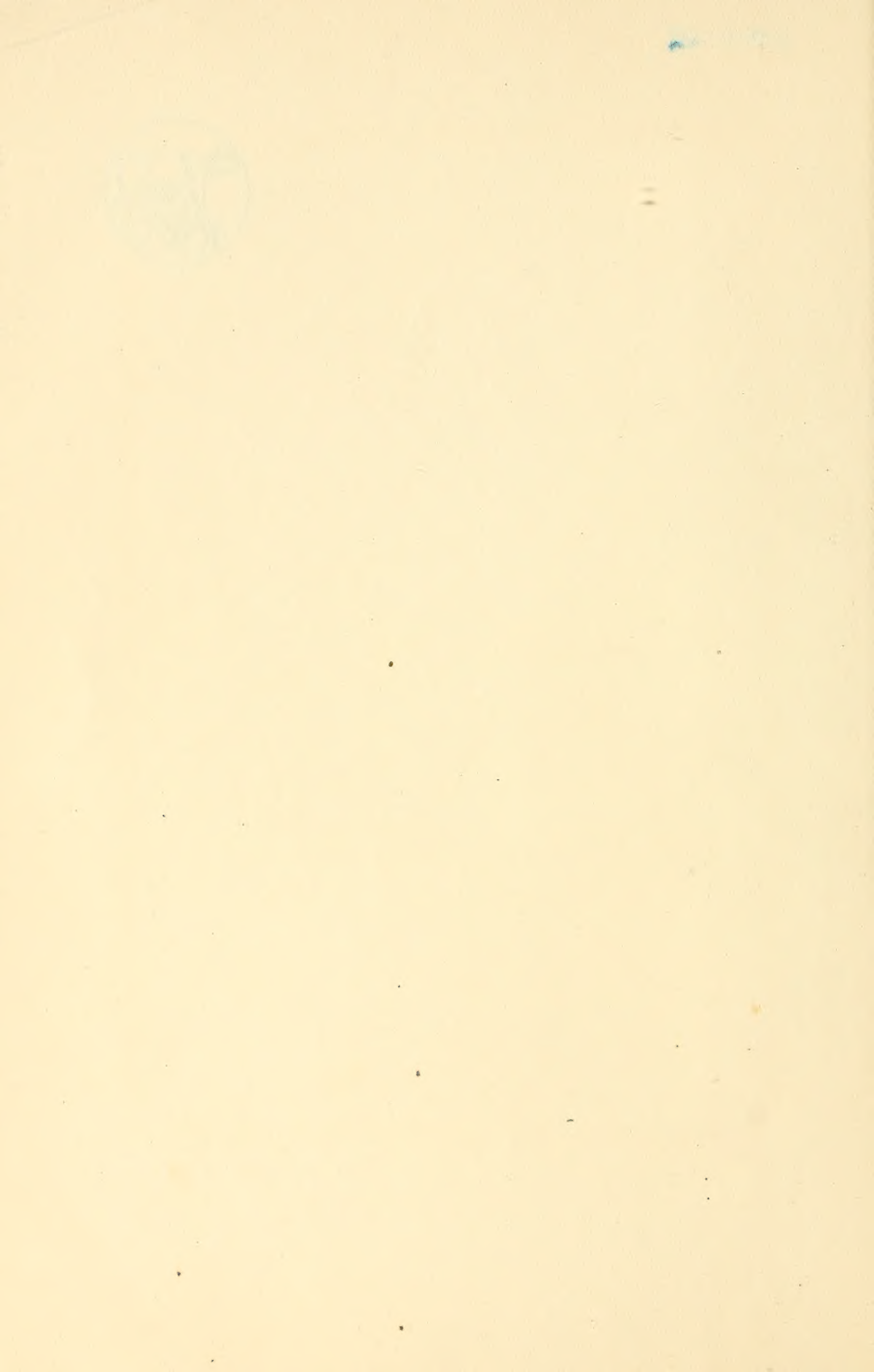


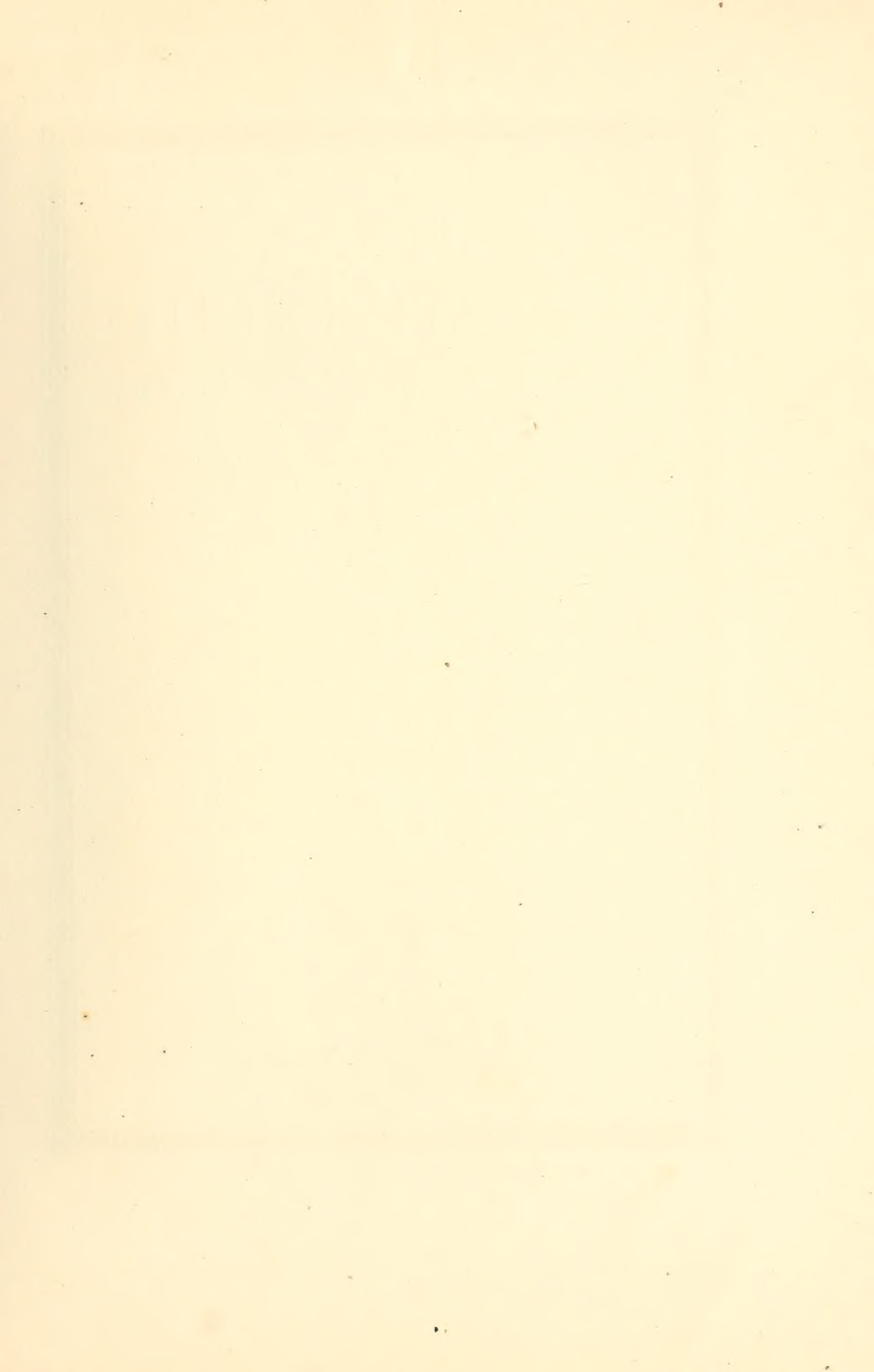







KWV





DAS
NEUE BILD

BÜCHER FÜR DIE KUNST
DER GEGENWART

HERAUSGEGEBEN VON

CARL GEORG HEISE

ZWEITER BAND

KUNST UND RELIGION

EIN VERSUCH ÜBER DIE MÖGLICHKEIT NEUER RELIGIÖSER KUNST

VON

G. F. HARTLAUB

1 9 1 9

KURT WOLFF VERLAG



„Leider stehen wir mit der gegenwärtigen Weltzeit im Herbst, auf welchen die Vernichtung folgt; selig der, welcher daraus auferstehen wird!" Philipp Otto Runge.
1806.



ERSTES KAPITEL:

KUNST, RELIGION, ZUKUNFT

RELIGION ist uns Wiederverbindung der fühlenden, denkenden, wollenden Menschenseele mit dem übersinnlichen Urgrunde, den sie als ihre Heimat und dessen Mittelpunkt sie als das individuelle Wesen Gottes (und der Götter) erkennt. Aus diesem Verbundensein ergibt sich die verpflichtende, religiös-sittliche Willensbestimmung der Menschen in ihrem Verhältnis zueinander und zu Gott. —

Kunst ist schöpferische Tätigkeit des Menschen zur Hervorbringung sinnfälliger Symbole der Gefühle*), die durch äußere oder innere Eindrücke und Vorstellungen in seiner Seele hervorgerufen sind, gestaltet innerhalb gewisser ewig gültiger Gesetze künstlerischer Formung, ewig gültiger Ansprüche des menschlichen Gefühles, die man mit einem altmodischen Wort als die Normen der »Schönheit« bezeichnen kann.

Ein Kunstwerk ist also religiös, wenn die von ihm ausgedrückten Gefühle es sind, d. h. wenn sie in einer Verknüpfung mit Vorstellungen religiöser Natur stehen. Es ist religiös, wenn es die Empfindungen ausdrückt, welche der reine Gedanke an Gott und das Heilige erweckt, Empfindungen des Verklärtseins und der Seligkeit, Gefühle der Kontemplation und Versenkung, der Andacht, des frommen Gebetes. Es ist auch religiös, wenn es Gefühle leidenschaftlichen Ringens mit und um Gott, Ekstase, Verzückung, Raserei versinnlicht, religiös, wenn es die Empfindungen der Reue und Buße, der Pein und Zerknirschung, Angst und Not der Seele vor Gott anschaulich werden läßt, religiös im Ausdruck von allem, was die Seele fühlt, wenn sie des Göttlichen inne wird oder nach ihm verlangt.

Wenn die nachfolgende Schrift sich mit dem Problem einer so verstandenen religiösen Kunst beschäftigt, so behandelt sie nichts, was notwendig zur Kunst und zu künstlerischen Werten an sich gehörte. Dies muß mit Nachdruck be-

*) Max Deri, Versuch einer psychologischen Kunstlehre.

tont werden. Denn es ändert an dem rein ästhetischen Wert eines Kunstwerkes wenig, was es ausdrückt, ob Angelegenheiten des Glaubens oder z. B. der Erotik. Wohl aber bestimmt es unter Umständen seine größere oder geringere Bedeutung für die letzte und höchste Orientierung der Menschenseele. Unter diesem — überästhetischen — Gesichtspunkt behandeln wir in den folgenden Kapiteln Grenze und Verhältnis der beiden Gebiete. Wir prüfen, wie weit sich religiöser und künstlerischer Wert überhaupt vereinigen lassen. Wir untersuchen weiter, inwiefern das Religiöse heute und in Zukunft noch Inhalt eines künstlerischen Ausdruckes bilden kann. —

Wenn wir hier die Kunst der Religion, das Künstlertum dem Wesen des gläubigen Menschen gegenüberstellen und nach ihrem zukünftigen Verhältnis fragen wollen, so ist es nötig, zu allererst einmal der tiefen Gegensätze zwischen beiden inne zu werden.

Die Kunst als solche ist wahres Vorrecht einer menschlichen Selbständigkeit, die selbst einen Gott neben sich entbehrlich findet. Praxiteles, Giorgione, Rubens, Watteau, Renoir, ja Hieronymus Bosch, Jordaens, Boucher, Lautrec sind in ihrer Weise »gottbegnadete« Künstler, welche die imaginative Kraftquelle des Weltenschöpfers, der sich in ihrer Seele, ihrem Leibe ein lebendiges Gleichnis geschaffen hat, gleichsam in ihrem Ichbewußtsein abgefangen haben, und die mit dem von den Sternen geraubten Feuer auf eigene Faust neue Symbole ihres Geistes, ihres Leibes hervorzubringen wissen. Es geht nicht an, solche Promethiden darum religiös zu nennen, weil die göttliche Kraft in ihnen wirkt. Der Schöpfer des Buddha von Nara, der mönchische Maler des Otto-Evangeliars, die Mosaizisten von Torcello und Cefalu, die cisterzienser Bildhauer von Autun und Vezelay, die Sienesen des 14. Jahrhunderts, Barna, der Meister des Marienlebens, Fra Angelico, Stefan Lochner, Rafael, Grünewald, Correggio und Greco, Blake nennen wir religiöse Künstler; aber es ist nicht das Künstlerische, nicht die Kraft des Ausdruckes und der Gestaltung in ihnen, was ihnen diese Würde verleiht. Es ist nicht wahr, daß alle echte Kunst religiös sei! Wohl ist alles »Schöne« von Gott, ist die reine Form nur eine schöpferische Anwendung gottgewollter makro- und mikrokosmischer Grundverhältnisse, die sich der Seele des Künstlers offenbaren. Es ist darum ebensowenig religiös wie der abgefallene Engel oder wie die gottgeschaffene Natur — mit Krieg, Ehebruch, Krankheit, Mord.

Wohl kann ein Kunstwerk aus pantheistischer Ergriffenheit kommen, die jeden Pinselstrich zur Flamme macht, wohl kann es in jener letzten besonnenen Stille gewachsen sein, die in demütig genauer Bildung noch im Kleinsten den göttlichen Plan erkennbar macht – dennoch ist selbst solche Kunst, wenn auch Gottes Lob, so doch nicht Gottes Dienst zu nennen. Nicht was aus Gott fließt, nur was in ihn zurückfließen will, verdient den Namen Religion. Das Wesen der Kunst ist Schöpfung, Hingabe an das Geschaffene, nicht den Schöpfer, Diesseitigkeit, Fortsetzung, ja Steigerung der Natur durch den im Menschen bewußt gewordenen Geist. Religion dagegen ist unter Umständen wohl höchste Tätigkeit, niemals aber eigentlich sinnlich-schöpferisch, sie ist Rückkehr und Einkehr, mag diese nun in asketischem Austritt aus dem Fleisch oder in werktätiger Heiligung des Fleisches geschehen. Alle echte Religion betrachtet das irdische Leben des Individuums nur als einen Ausschnitt einer unendlichen Existenz der Seele, mag diese nun sonst ganz im »Jenseits« verlaufen oder in einem rhythmischen Wechsel von Inkarnation und Geistzustand, die sich gegenseitig vorbereiten. Die Perspektive der Religion auf das Leben vom »Jenseits« her bedingt ganz selbstverständlich eine völlig andere Wertung und Behandlung dieses Lebens, das niemals Selbstzweck, höchstens Mittel sein kann. Der unbeirrbare Instinkt der fanatischen Heiligen sowohl wie der reinen Künstler, von denen die einen die Bilderlosigkeit, ja den Bildersturm predigen, indessen die religiöse Laxheit, ja nicht selten der geheime Zynismus der anderen Gott verhöhnt, um selbst Gott zu sein – sie haben beide unleugbar ihre naturnotwendigen Grundlagen. Das Wesen der Kunst ist Bekenntnis, mag das Bekannte auch von der Verruchtheit der Träume eines Kubin, eines Georg Groß sein, als Künstler ist der Gotteslästerer entsühnt, wenn er wahrhaftig gewesen ist und vollkommen in der Gestaltung. Als Kunstwerk ist der sexuelle Hymnus Baudelaires so wertvoll, ja so unschuldig, wie der geistliche des Thomas von Celano. Für die religiöse Beurteilung ist das eine Satanswerk, das andere Erfüllung des Wortes Gottes. Der Theologe faßt nicht, daß es auch, wie William Blake sagt, einen ersten (vorläufigen) Erlösungsweg gibt: durch die Kunst! Ein Bacchanal des Rubens ist ihm, dem Theologen, nur Ausdruck einer erotischen Brunst ohne Maß. Er übersieht: Indem solche Gefühle ästhetisch gestaltet wurden, waren sie zugleich – im zwiefachen Sinne des Wortes – »aufgehoben«, der Meister hatte sich von ihnen auf eine geistige

Art befreit und so hat auch der gebildete Betrachter seines Werkes nur jenes interesselose Wohlgefallen daran, welches Kant allem Kunstschönen gegenüber verlangt. Warum neben einer solchen Form der Distanzierung ‹die man freilich nicht eigentlich ein Vernichten, sondern mit einem heute beliebten Ausdruck eher ein »Sublimieren« des stachelnden Reizes nennen sollte› noch eine andere, endgültige notwendig sein sollte – die Reinigung vor Gott –, sieht wiederum der Künstler nicht ein.

Auf diesem elementaren Gegensatz beruht der heimliche und offene Kampf, der zwischen Kunst und Kirche nicht nur, sondern auch wahrhaft zwischen Kunst und Religion ausgefochten wird und der heute zwar von seiten des Glaubens nicht mehr mit dem Feuer und dem Schwert der Bilderstürmer und des Savonarola geführt wird, aber doch – nicht weniger wirksam – mit allen Mitteln einer behördlichen Zensur.

Kann indessen von einer grundsätzlichen Gegnerschaft der beiden geistigen Weltmächte die Rede sein, wo doch die Kunst aus der Religion hervorgegangen ist? Und wo doch beide auch als selbständige Mächte immerwährend neue Verbindungen eingegangen sind, aus denen jene ihre Existenzmöglichkeit, diese ihre Macht gewann? Es ist gerade heute fruchtbar, sich jene mythologische Tatsache der ursprünglichen Geburt der Kunst aus dem Geiste der Religion zu vergegenwärtigen und sich die typischen Umstände dieses Hervorganges einmal wenigstens schematisch vorzustellen.

Religion ist Wiederverbindung mit dem Göttlichen, mithin Wiederherstellung eines ursprünglichen Einheitszustandes. Was sie dem Menschen auferlegt, ist die verpflichtende Folge dieses Bundes. Die Form, durch welche jenes ursprüngliche Verbundensein ins Bewußtsein tritt, kann zunächst keine andere sein, als die der Erinnerung ‹Anamnesis›. Gott, das Göttliche, die Götter und göttlichen Hierarchien sind ja nichts anderes, als ‹in bildlicher Andeutung eines unsagbaren Sachverhaltes› Wesen und Wesenheiten jenes »Paradieses«, in dem der vorpersönliche Mensch, das noch nicht »dividuierte« Individuum mit und in ihnen weilte – vor der »Austreibung« und dem »Hinabstieg«. Jener Zusammenhang bleibt lebendig in den großen Priesterführern, Heilbringern, Religionsgründern der Urmenschheit, welche der Masse der Menschen, sobald sie sie in ordnungsfähigen und lenkbaren Verbänden versammelt haben, jene verpflichtende Abstammung wieder in die Erinnerung zurückrufen.

Schon in dieser Urfunktion des religiösen Bundstifters, der *mystischen Berührung*, dem Noch- oder Wieder Eines-Sein mit dem Jenseitsgeiste, welches erst die innere *Wiederanschauung* begründet, ist der *Keim zur Kunst* verborgen. Was heute als rauschhafter Schaffenszustand, ekstatische Dämpfung oder Steigerung des Bewußtseins, als passive Inspirationsbereitschaft im künstlerischen Schaffen erlebt wird, nicht also als bewußt gestaltende Willenstat auftritt, ist ein Rest davon. Deutlicher enthüllt sich der Keim zur Kunst noch, wenn wir von der mystischen Urtatsache der Religion zu ihrer zweiten Stufe, zum religiösen *Mythos* herabsteigen. Ohne ihn ist Mystik bloß der Kern des religiösen Aktes, aber, wie der Kern noch nicht die Frucht ausmacht, noch nicht die Religion selbst. Mythos in seiner Urform ist Erinnerung, »Anamnesis« in Bildern: Anschauung der Imagines, in denen der Seele das Gedächtnis ihres langsamen Herabsteigens aus dem geistigen Urstande sich darstellt (nicht also nachträgliche dichterische Personifizierung der Naturvorgänge, sondern erinnerndes Wahrnehmen dessen, was diese, die ja auch mit dem Menschen, der sie vorstellt, aus der geistigen Heimat herabgestiegen sind, nur abspiegeln). Mythos ist Symbol, bildgewordener Geist wie das Kunstwerk*).

Aber es ist nicht die kunstschaffende Kraft des Menschen, die Phantasie, welche den Mythos hervorbringt. Nicht die Person des Dichters und Künstlers hat den Mythos und das Märchen geschaffen, sondern jenes vorpersönliche »Es« hat ihr den Mythos »*eingebildet*«, ihr, die selber nur

---

*) Diese und die folgenden Anschauungen stehen der »veralteten« gnostisch gefärbten Romantik des späten Schelling und anderer ihm nahestehender Denker gewiß näher, als der modernen Mythenforschung, deren neuester Zweig (Jeremias, Winckler, Jensen u. a.) im Mythos nur das gleichsam nachträglich erfundene Sinnbild der Beobachtung am Sternenhimmel erkennen will. Solchen historischen Forschungsergebnissen gegenüber steht aber heute die ebenso aktuelle sogenannte Psychoanalyse, die in Entstehung von Traum und Mythos denselben symbolbildenden Automatismus des Unterbewußten erkennen will. So wenig wir nun auch mit der Freudschule das Sexual-Erotische als den Inhalt aller Symbole erkennen können — uns scheint das, was der Mythos abspiegelt, in eine ältere Schicht der seelischen Vorzeit des Menschen zurückzureichen, als die Geschlechtertrennung, so daß also diese höchstens jenen in den Mythen gemeinten Zustand physisch abbilden würde, nicht umgekehrt — so scheint doch auf dem Wege wissenschaftlicher Forschung neu nachgewiesen: daß der Mythos innerliche Zustände und Vorgänge der Menschenseele symbolisiert, nicht ein Gleichnis äußerer astraler Vorgänge ist. Erst war der Mythos als bildhaft angeschaute, dem Traum vergleichbare Erinnerung eines Volkes an den Abstieg vom Geistigen in das Physische, über den sippengebundenen bis in den ichbewußten Zustand und an das auf den Stufen dieses Abstieges erlebte. Dann mag man zu einer schon sehr naturalistisch empfindenden geschichtlichen Zeitperiode aus dem mißverstandenen Rest des alten astral-gnostischen Wissens von der »siderischen Geburt« des Menschen heraus diese typischen Urvorgänge des Mythos auf den Sternenhimmel projiziert haben.

empfangend, anschauend, wiedererinnernd blieb. Jenes selbe »Es«, jener Logos, der, nachdem er seine bildlos geistigen Vorgänge in die niedere Welt der differenzierten Bilder und dessen, der sie träumt, hinabgeträumt hatte, sie noch tiefer hinunterprojizierte: in die festgewordene Welt der sinnlichen Erscheinungen und derer, die sie wahrnehmen und vorstellen. Es bedeutete eine Vorstufe der Kunst, in eine vorpersönliche Urstufe zurücktauchend, jene Bildersphäre des Mythos erinnernd anzuschauen. Es hob die Kunst selber erst von dem Zeitpunkte an, da das Subjekt die in ihm wirkende imaginative Kraft, welche seinen eigenen Leib aufgebaut hatte, gleichsam »abzufangen«, sich als »Phantasie« zu unterwerfen vermochte. Dies die ungeheuere Umdrehung, von der alle Mythen wissen und die sie der Verführung durch die Schlange, durch Luzifer, den im Abfall vorangegangenen Engel, zuschreiben. Das Geschöpf wird Schöpfer, der Unfreie bekommt das – trügerische oder wahrhaftige? – Bewußtsein der Freiheit. Selbst das Unterbewußte im Menschen wird anders von nun an. Das von Gott bis zum Selbstbewußtsein abgeschnürte Ich verliert immer mehr die Gabe des objektiven Wahrträumens; vielmehr sein Traum gibt ihm meist nur noch ein Gleichnis der eigenen leiblichen Zustände oder jener seelischen Inhalte, die vom leibbedingten Tagesbewußtsein bestimmt sind. Kunst, freies Spiel der persönlichen Einbildungskraft, ist erst möglich, nachdem die Notwendigkeit des Wahrträumens zusammengebrochen ist. Prometheus hat das Feuer vom Himmel geraubt und es den einzelnen Menschen gegeben. Freilich: Was sich begrifflich scharf voneinander trennt, erscheint in Wahrheit als unendlich vielfältiger Übergang. Nicht ohne tiefe innere Notwendigkeit begegnen uns die Seher, Propheten jener Vorzeiten zugleich als Sänger, der Künstler als der gottbegeisterte Wahnsinnige; sie sind zugleich die Wissenden, Vorläufer der Wissenschaft (denn auch Wissenschaft stammt von religiöser Erinnerung, ist ursprünglich Gnosis, welche aus den empfangenen Imagines die Frage nach dem Warum der gegenwärtigen Zustände beantworten möchte und zur begrifflichen Erklärung schreitet, statt, wie die Kunst, die Imagines als Bilder festzuhalten und zu formen).

Doch die nun freigewordene Phantasiekraft, welche bald spielend dazu übergeht, einen neuen Kosmos hervorzubringen, dem Menschen, nicht Gott zum Gleichnis, fühlt das unsichtbar gewordene Göttliche noch so nahe über

und hinter sich, daß sie das Spiel nur ihm dienen läßt, nur zu seinem Preise aufzuführen wagt. Der Glaube hat die Kunst in sich getragen und geboren. Es gehört sich, daß die kindgewordene Kunst der Mutter und Erzieherin noch eine Weile gehorche. Ungeheuere Verführungen einer unabsehbaren Zukunft ahnt doch der Künstler in sich. Er fühlt: was ihn reizt, was zur Werdung durch ihn lockt und verlangt, das führt nur weiter ab von dem alten Gott. So gilt es denn, den eingeborenen Trieb zur Aufsaugung und Reproduktion des ganzen Lebensinhaltes möglichst zu beschneiden, die Einbildungskraft, wenn sie auch in die sinnliche Fülle treibt, auf das Übersinnliche zurück=zubiegen, das gestaltende Vermögen auf die altgeheiligten Bilder und Lehren zu beschränken. Eine gewaltige Summe von Schöpferkraft muß auf die ab=straktesten Gebilde verwandt werden. Der Priester ist des Künstlers Lehr=meister; Priesterweisheit Aufgabe und Zweck seiner Kunst; noch einge=wurzeltes übersinnliches Befangensein schafft die eintönige Erhabenheit des archaischen Stiles. Das Künstlerische — und was wäre dies anderes als Wille zur Einmaligkeit des Daseins, süße Lust, dies was die Sinne bedrängt und lockt, was stöhnen und jauchzen macht, aus eigener Kraft zu erlösen, indem man es so wieder herstellt, wie es dem menschlichen Gefühl genügt — das Künstlerische, unbezähmbare Lust, hier aus menschlichem Winkelgesichts=punkt ein Eigenes zu sagen und zu bilden nach menschlichem Maß und Sinn: es wird noch nicht Zweck und Aufgabe, sondern, soweit es über technische Ansprüche hinausgeht, höchstens geduldete Nebenerscheinung.
Zur dritten Stufe der Religion also, dort wo sie nicht allein mehr Gefühl und Bild, sondern förmlicher Kultus und Lehre ist (Dogma), hat schon die Kunst kein inneres Verhältnis mehr. Hier ist sie nur Dienerin, nur Kunst trotz Kirche und Glaube, freilich gerade in diesem Trotz so erhaben, in diesem Niedergehaltenwerden so gedrungen lebendig. Wer fühlt nicht den geheimen Gegensatz zwischen Priester und Künstler, die esoterische Bewußtheit des Einen, die ahnungsvolle Naivität, nicht zu bändigende Kraft des Anderen, wenn er sieht, wie noch die verzwicktesten Abstraktionen durch den unbe=zähmbaren Verwirklichungstrieb des Bildners ein unerwartetes Leben gerade dadurch gewinnen, daß sie auf eine gleichsam entwaffnende Art wörtlich und sinnlich genommen worden sind! Wer entdeckt nicht hier und dort zwischen den unpersönlichen Feierlichkeiten einer hieratisch=feudalen Kunst die ver=

steckten Natürlichkeiten, bizarren Dämonien und Drolerien des Künstlerauges, Künstlersinnes, den heimlichen Impressionisten, der in jedem echten Künstler aller Zeiten steckt! Wer liebt nicht gerade in archaischer Kunst, wie innerhalb doppelter Bindung vom Gegenstand und vom Stil her die persönlich gefärbte Meisterschaft im Einzelnen sich durchsetzt! Auch innerhalb der großen Kunstwerke der archaischen Kulturen kann man fast immer den geheimen Dualismus gewahr werden. Schon auf dieser Stufe stehen der religiöse und ästhetische Wille in einem latenten Spannungsverhältnis und die geheime Problematik der religiösen Kunst wird schon hier, wie erst recht später, nur in den seltenen Fällen restlos überwunden, wo der Künstler ganz Mönch, ganz Heiliger ist.
Das alles sind typische, allgemeingültige Verhältnisse. Wie sie sich innerhalb der verschiedenen östlichen und westlichen Kulturkreise historisch verwirklicht haben und zu welchen Folgen der latente Dualismus in den verschiedenen archaischen, religiös gebundenen Kunstentwicklungsstufen geführt hat, wäre Aufgabe eines Historikers, der das Verhältnis von Kunst und Religion in der Menschheitsgeschichte zu untersuchen und bis zu dem ungeheuer kritischen Wendepunkt zu verfolgen unternähme, an dem wir heute stehen.
Im Orient bleibt die religiöse Bindung des Kunstwollens bestehen. Europa dagegen hat bereits wiederholt in rhythmischen Wellenschlägen Formen der Lösung und Wiederverbindung durchgemacht. Das letzte Beispiel der Verbundenheit beider Elemente würde der Historiker bereits in der nachantiken nordeuropäischen Kulturepoche, im nordischen Mittelalter zu beschreiben haben, dem noch in der germanisch-keltischen Vorzeit ein Nachklang der Urstufe voranging. Von hier aus würde dann der Geschichtsschreiber an das, nach der griechisch-römischen Entwicklung gewaltigste Beispiel für den normalen Verlauf der Befreiung der Kunst von der Religion herangehen müssen. Er würde aufzuzeigen haben, daß die weitausholende Eroberung der Wirklichkeit durch die europäische Kunst, die Stilentwicklung von der Gotik und Frührenaissance über den Idealrealismus des 16. Jahrhunderts, seine barocke Anwendung im 17. und 18. Jahrhundert bis zum Impressionismus des 19. Jahrhunderts nur auf der Grundlage der völligen Verweltlichung des Kunstwollens möglich war. Er würde nachweisen müssen, wie mit dieser Stilentwicklung als solcher auch das Schauspiel des Aufstieges einer auf

Grundlage des Künstlertums erwachsenen, spezifisch künstlerischen Weltanschauung überhaupt parallel geht, in welcher der uralte Gegensatz zur religiösen voll zum Austrag kommt: einer antichristlichen, ja antireligiösen Weltbewertung und Lebensbestimmung, womit wir keineswegs bloß gelegentliche Erscheinungen eines skeptischen Ästhetentums, sondern eine lange und zusammenhängende Entwicklung meinen. Diese Entwicklung bleibt zuerst hinter dem Werden des naturwissenschaftlichen Materialismus zurück, sie tritt aber seit dem 18. Jahrhundert in den verschiedensten Äußerungsformen immer mächtiger hervor und gipfelt schließlich in der heroischen Gestalt Fr. Nietzsches. Daß die Umwertung und Wertsetzung Zarathustras, sein Kampf gegen das Hinterweltlertum von Mystik und Metaphysik, gegen die übersinnliche Willensgebundenheit des Christenmenschen, daß seine Verherrlichung des Lebens schlechthin, seine Anbetung des Tanzes, sein Preis der schönen Bestie, sein Aristokratismus eine nicht religiös-moralische oder antimoralische, auch nicht mehr wissenschaftlich-aufklärerische, sondern eine wesentlich ästhetische Einstellung im ernstesten Sinne voraussetzt, hat man oft nachgewiesen. Nietzsches Amoralismus, wenn er die Tat als reine Willensausstrahlung des auf sich selbst gestellten, von allen Hinterwelten bewußt sich abschneidenden Ichs, das erst im Übermenschen gefunden werden soll, verherrlicht, wenn er die Tat nach ihrer Intensität und nach ihrer Form, nicht nach ihrem sittlichen Gehalt, auch nicht nach ihrer Zweckmäßigkeit beurteilt, will das Verhältnis des Menschen zur Welt nach Analogie des reinen Künstlers geprägt wissen, welcher Schöpfer ist aus eigener Kraft, in seiner freien Tat weder metaphysisch, moralisch, noch logisch gebunden, sondern lediglich durch das Gebot, daß die Tat stark sein und daß sie schön sein muß, geformt und ganz.

Die dichterisch-denkerische Gedankenentwicklung bis zu Nietzsche haben wir in Parallele gestellt mit der Stilentwicklung der bildenden Kunst von der Renaissance bis zum Impressionismus. Nun hat man versuchsweise von einer Weltansicht und Lebenshaltung des modernen Impressionismus selbst gesprochen (R. Hamann). Wenn unsere Rechnung richtig ist, müssen zwischen solcher Lebensansicht und den Lehren Nietzsches die innigsten Beziehungen bestehen. Bis zu einem gewissen Grade ist dies auch wirklich der Fall. In seiner Auflehnung gegen die belastende, unfrei machende Historie und Tra-

dition deckt sich Nietzsche z. B. offenbar mit dem Manetschen Imperativ: »Il faut être de son temps«. Der Impressionist malte bekanntlich nicht die Dinge an sich, sondern ihre Erscheinungen, und er malte sie, wie er sie sah; nur in dieser Berührung und Umschmelzung durch das Subjekt des Künstlers, welches dem Gefühl des sinnlichen Erlebnisses Ausdruck gibt, wurden sie ihm Geist; und den Raum dieses Geistigen hätte er nirgendswo sonst gesucht, als im selbstentzündeten Lichte des persönlichen schöpferischen Bewußtseins. Die Dinge als solche drückten ihm nichts aus, verbargen nichts. Indem der Künstler ihre optische Erscheinung zerlegte und die Atome in persönlicher Anwendung der Kunstgesetze zu dem Organismus des Kunstwerkes wieder zusammensetzte, erhob er sie zum Wert. Lediglich dies rein Künstlerische, dieses »Wie« der Darstellung, diese »Qualität« — nichts anderes war »Geist«. Daher keine Inhalte und Bedeutungen, welche die Kunst auszudrücken hätte! Die künstlerische Tat war Selbstzweck; Kunst hatte nichts mit Literatur, Moral und Geschichte, vor allem aber nichts mit Religion zu tun. L'art pour l'art. Selber fühlte sich der Künstler als der »unheiligste Mensch« (Kassner), als der bewußteste Egotist, der keinem Gott, keinem mysteriösen »Unbewußten«, ja kaum einer Eingebung etwas verdanken wollte, für den das Schaffen höchste Klarheit und Besonnenheit, letzter Fleiß, vollkommenster Gebrauch der eigenen Kräfte war. Der Künstler stand da, jenseits von Gut und Böse, Niederstes und Höchstes, Gemeines wie Erlesenes gleichermaßen adelnd durch die Kraft der Form. Und eine gut gemalte Rübe war ihm soviel wie eine gut gemalte Himmelfahrt. Seine Aufgabe schien, den Wert des Diesseits zu vermehren; was brauchte er da ein Jenseits? Sein Lohn schien im Werke weiter zu leben; was brauchte er da Unsterblichkeit?

Die alte Rangordnung war zerstört: die Kunst hatte sich über den Glauben, die Ästhetik über die Religion gesetzt. Es gab keine höhere Instanz über dem Künstler und über der Selbstgerechtigkeit der Kunst.

Indessen: solche Lebensansicht blieb trotz aller Verwandtschaft doch in manchem Betracht hinter der Nietzscheschen Perspektive zurück. Auch Nietzsche hatte das Subjekt gewiß nicht irgendwie jenseitig vertieft und unabhängig gemacht, wie etwa Fichte, sondern mit Darwin als ein Züchtungsprodukt betrachtet. Auch ihm war der schöpferische Geist, an dessen Freiheit er im

übrigen festhielt, erst etwas, was werden soll, aber dies wurde ihm nicht nur im Sonderreiche der Kunst Ereignis, sondern im Kunstwerk gewordenen Leben: im Übermenschen. Indem er den Willen zum Übermenschen in jedem aufrief, trat er in Gegensatz zu allem genießerischen Quietismus des Impressionisten; auch bekam seine Stimme dabei jenen dionysisch-mystischen Klang, der der rein impressionistischen Welt fremd war. Das Schöpferische des Subjekts, das »Wie«, hielt sich hier stets in einem besonnenen Gleichgewicht zu dem »Was« der Erscheinungen: kein echter Impressionist hat die Erscheinungen anders zu erleben, anders zu malen gewagt, als er sie tatsächlich zu sehen glaubte. Nietzsche, hierin die zukünftige Entwicklung vorwegnehmend, verschob das Schwergewicht entschlossen auf die Seite des Ichs, welches nicht Gott ist, aber sich zur Gottähnlichkeit empor züchten kann. Durch solche Weltwertung, welche die Freiheit des Ichs als Grundtatsache setzte, hatte also Nietzsche doch nicht nur die Entgötterung Europas vollendet, sondern zugleich schon einen Ausweg aus der immer zunehmenden Mechanisierung und dem deterministischen Fatalismus der naturwissenschaftlichen Lebensansicht gewiesen. Er hatte den Geist gerettet, als das Schöpferische, Inkommensurable schlechthin, aus der eisernen Umklammerung einer immer geistloser werdenden Natur — vor der ihn die religiösen Heilmittel längst nicht mehr zu bewahren vermochten. Die ästhetische Weltansicht, welche mit Zarathustra ihren uralten Gegensatz zur Religion bis zur völligen Vernichtung der Gegnerin ausgekämpft zu haben schien, schuf ihr so zugleich doch die wichtigste Bedingung ihrer Auferstehung und näherte sich damit jener großen Gegenbewegung des Jahrhunderts, welche wir dem Impressionismus gegenüberzustellen haben, der Romantik.

Die Romantik (in einer weiten Fassung dieses Begriffes) bildet die zweite große Kulturwelle, die aus dem 18. Jahrhundert bis vor unsere Füße gebrandet ist. Wie Nietzsche hat auch sie auf ihre Art den Kampf gegen die rationalisierende Abtötung der Freiheitsgrundlagen unserer Existenz unternommen; wie Nietzsche gibt sie zunächst ästhetische Weltanschauung, ist sie im Aufbau ihres Weltbildes und ihrer Lebenshaltung ganz wesentlich von der Analogie des Kunstschöpferischen ausgegangen*). Indessen: die

*) Vergl. Karl Joel, »Nietzsche und die Romantik«, wo der polare Gegensatz und zugleich das geheimnisvoll Verwandte der beiden Extreme wirksam herausgearbeitet sind.

Romantik hatte ‹trotz gewisser magischer Willenstheorien› den Freiheitsbeweis des Geistes nicht an das Wunder des ausstrahlenden Willens geheftet, welchem die lebensbejahende verwirklichende Tat folgt, sondern an das bloß Theoretische einer reinen »Vernunft«, an die Willkür der intellektuellen Anschauung, der ironischen Selbstbespiegelung, an die Phantasie, zuletzt auch an das Gefühl. Obgleich sie das Verhältnis des Ichs zur Welt zum Grundproblem erhob, ist sie doch nie zu einer wahrhaften praktischen Antithese von Ich und Welt, Wille und Stoff gekommen, indem sie das eine zum bloßen Traum des anderen machte oder sie wieder pantheistisch zur Identität verschmolz. Sie entnahm auf diese Art der Kunstanalogie nicht wie Nietzsche die eigentlich gestaltenden Vorgänge, sondern die — halb unbewußten — Stadien des rauschhaften Vorgefühles, in dem Schaffenswille und Empfängnis, Eingebung und Hervorbringung ungeschieden sind, und sie tauchte so in jenen eigentlich vorkünstlerischen Urstand zurück, in welchem in mystischer Gottesnähe die mythische Traumbilderwelt passiv empfangen wird. So war Romantik in gewissem Sinne ein Atavismus im Gegensatz zu dem »Futurismus« Zarathustras. Sie war Anamnesis, nicht Prophetie. Die Zukunft war ihr zuletzt doch nur eine Wiederbringung des verlorenen Paradieses, nicht ein Entwicklungsergebnis, wie Nietzsche in freier Aufnahme des Evolutionsgedankens verhieß. Sie war auf jeden Fall nur ein Gegenstand der Sehnsucht, nicht des werktätigen Versuchs. Die Gegenwart blieb dem Romantiker leer, sie war nicht wie für Zarathustra Brücke oder Pfeil, sondern klaffender Abgrund, den nur Traum und Ahnung übersprang. In seinem ekstatischen Schauen, das ihn überall im Endlichen das Absolute, das Unendliche ahnen und verehren ließ, gewann so der Romantiker wieder ein gewisses Verhältnis zur Religion, ja wollte er das ästhetische Verhalten schon in das religiöse zurückbiegen, während es auf der anderen Seite noch seiner völligen Befreiung durch Zarathustra entgegenreifte. Jenseits, Gott und Kirche wurden wieder verjüngt, aber freilich noch nicht in der Wirklichkeit, sondern gleichsam neben ihr: in der Isolation des dichterischen Anschauens und Genießens. Der Künstler war der Priester dieses Göttlichen, Gott ward nur im Scheinreich der Kunst erlebt. Romantische Kunst gab nicht Religion, wohl aber einen täuschenden Vorgeschmack davon und sie legte so den Grund zu aller genießerischen und antiquarischen Pseudoreligiosität.

Wie Nietzsche im Impressionismus hatte auch die romantische Weltanschauung ungefähr ihr Korrelat in der künstlerischen Stilgebung selbst. Sie war hier mit aller rückläufigen archaisierenden Tendenz verknüpft, die sich selber wieder, ganz ähnlich wie der Impressionismus, allmählich über das rein ästhetische Bereich hinaus zu einer allgemeinen seelischen Einstellung auswuchs. Nicht nur die Nachahmung der Primitiven bei den Nazarenern und Präraphaeliten, die gesamte Altmeisterei und Stilnachahmung überhaupt, welche schon mit der Nachahmung der Antike im Klassizismus beginnt, gehört auf diese Seite. Es handelte sich immer um ein Aufsuchen des Alten, als des angeblich Besseren — aus dem richtigen Instinkt heraus, daß alle positiven, zeit- und raumbeherrschenden Stile der Vergangenheit noch aus dem sicheren Bewußtsein hervorgegangen waren, daß ein Objektiv-Geistiges bestand, welches dem Stoff formend voranging, mithin auch noch auf dem Grunde einer, wenn auch zuletzt nur formelhaft anerkannten Religiosität beruhten. Diese selbstverständliche Überzeugtheit war aber nun durch die Aufklärung des 18. Jahrhunderts endgültig verloren gegangen; das Denken hatte sie getötet und keine Theologie schien fähig, sie wieder aufzuerwecken. Gerade in den schöpferischen Geistern war sie nicht mehr Voraussetzung und infolgedessen nicht mehr stilbildend. Ganz selbstverständlich mußten sie so darauf verzichten, den Stoff ihrer Gegenwart zu formen; der war ihnen geistverlassen, endgültig gottlos. Sondern die »besseren« Zeiten vergangener Kunst sollten wieder heraufgeholt werden. Kunst war Fiktion, Flucht aus der Gegenwart, schöner Schein. Welche Phase der vergangenen Geistgebundenheit freilich man im ästhetischen Scheinbereiche wieder beschwor, ob die Gotik und Frührenaissance, ob Rafael oder den handfesteren Realidealismus alter Niederländer, darin spiegelte sich die Jahrhundert-Entwicklung des langsam erstarkenden bürgerlich-sozialen Selbstbewußtseins und seiner Ideale.
Impressionismus und archaisierender Historismus stellen die beiden entgegengesetzten Triebkräfte in der so schwer übersehbaren Stilentwicklung des 19. Jahrhunderts dar. Nach dem eben Gesagten ist es selbstverständlich, daß der eine, als teilweise Parallelerscheinung des Nietzscheanismus jede religiöse Funktion der Kunst mit aller Schroffheit überhaupt ausschloß, und daß der andere in seinem frommen Bemühen doch keine neue schöpferische Verbindung der beiden Mächte verwirklichen konnte. Dagegen ist es eine höchst bedeut-

same Tatsache, daß, als sich gegen Ende des Jahrhunderts beide Richtungen einander näherten, als der Impressionismus dekorativ, symbolisch, neu=romantisch wurde, die Möglichkeit einer wirklich religiösen Kunst unserer Tage zum mindesten erneut diskutiert wurde. Es war die Zeit, da den Schaffenden in ihrer selbsteigenen Gottähnlichkeit bange zu werden begann, da die Rufe nach dem »Höheren«, nach dem Glauben, ja nach der Kirche aus müden Herzen stiegen, die wieder nach Unterwerfung dürsteten und nach Einordnung. Schon Zarathustra hatte ja gerufen: »Licht bin ich, ach, daß ich Nacht wäre«. Auch die Künstler des Jahrhundertendes begehrten danach. Aber sie konnten im weiten Umkreis keine hellere Sonne entdecken. Impres=sionistische Lebensansicht allein, auch wenn sie sich mit dem neu entstandenen Primitivismus versöhnte, eröffnete keinen Horizont echter religiöser Kunst, denn beide erfüllen keine Vorbedingung für das Wiedererstehen echter Re=ligion.

Wie aber, wenn man anstelle der impressionistischen Passivität ihr stärkeres Korrelat, den dionysischen Aktivismus Nietzsches einsetzte und diesem statt geschmäcklerischen Altertümelns die echte romantische Mystik gegen=überstellte!? Nietzsche und die Romantik versöhnt! Diese größte syn=thetische Möglichkeit dämmert heute am Horizont des geistigen Europa auf. Was der romantische Idealismus nur durch die »Poesie« heraufzubeschwören wußte, der Geist als das Apriori des Leibes, als sein »Unterbau«, nicht sein »Überbau« im Sinne des späteren Marxschen Materialismus, vielleicht auch als sein Gegenpol, jedenfalls aber als ein im allerhöchsten Sinne Reales und einzig Schöpferisches: wenn solchen »Geist« der Nietzschesche Zu=kunftsmensch gleichsam in sein Selbst aufzunehmen, dies Selbst darin zu er=kennen und dadurch weit über allem Irdisch=Bedingten, Zeit= und Raum=befangenen dereinst als ein Unbedingtes zu begreifen vermöchte, es wäre der Anfang eines neuen Bundes des Menschen mit Gott. Wird diese Ahnung einst erfüllt, so wäre derselbe Zarathustra, der uns tausendmal ge=lehrt hat, daß »Gott tot« ist, es gewesen, der uns den Weg gewiesen hätte, Gott im eigenen Ich wieder zu erwecken. Das makrokosmische Allwesen der romantischen Ahnung, nachdem ihm der äußere Kosmos durch Wissenschaft, Technik, Verkehr in den Jahrhunderten des »Fortschritts« zum Grab ge=worden, würde als ein innerer Kosmos im Menschen selber wieder auf=

wachen und von hier mit beseelender Kraft neu in das Sinnliche hinausstrahlen. Das uralte Geheimnis des Mystikers wäre Offenbarung geworden, die verborgene Magie zur freien Tat, die Tiefen östlichen Geistbewußtseins, für die Europa erst jetzt langsam reif wird, wären endlich erfüllt. Im Osten ist die Gewißheit des übersinnlichen vorpersönlichen Selbstes und die Art, seinen Gedanken zu fassen, nie verloren gegangen. Das gute Europäertum eines Nietzsche, in dem die stärksten vitalen Willensenergien unserer westlichen Halbkugel bewahrt sind, würde uns aber davor bewahrt haben, jenen inneren übersinnlichen Besitz buddhistisch-quietistisch als eine Zuflucht zu betrachten, zu der man sich durch Vernichtung des »Durstes« und des Haftens, Askese, Tatenlosigkeit aus dem »Samsaro« erlöst. Insofern wäre schon der Kampf Nietzsches gegen Schopenhauer und Richard Wagner, den letzten Romantiker, der im Parsifal tiefste Folgerungen der schopenhauerisch-romantischen Theosophie gezogen hatte, eine historische Notwendigkeit gewesen.

Daß die ganze neueste philosophische Gedankenentwicklung in ihrer verwirrenden Vielfältigkeit wirklich wieder unter dem einen, wenn auch geheimen Zeichen der Mystik steht, beginnt man zu erkennen*). Mehr und mehr aber färbt auch schon der von unseren Besten und Eigensten immer tiefer verstandene Zarathustra-Impuls dieses neuerwachte mystische Ichbewußtsein in einem »aktivistischen« Sinn. So wird denn auch – selbst von unseren Anthroposophen! – der Buddhismus immer mehr verwestlicht. Wir haben uns seit den indischen Vorzeiten so tief in diese Welt der körperlichen Bedingtheiten eingelassen, daß nur ein völliges »Durchhalten« bis zum Ende uns erlöst. Den Lebenswillen nicht löschen, die Tat und ihre Folgen nicht aufheben, sondern ihn aus einer tiefen religiös-mystischen Gewißheit heraus »orientieren«! Zarathustras unmittelbarer diesseitiger Willensimpuls, aber freilich nicht naturalistisch entfesselt als »Wille zur Macht«, Zarathustras Aufruf der großen schöpferischen Ichpersönlichkeit, aber freilich nicht hinführend zur Vereinzelung des biologisch-ästhetischen Übermenschenphänomens als Selbstzweck! Auch die Romantik wußte um die Einsamkeit des Einzelnen mit seinem Eigentum, aber in ihrer metaphysischen Erfassung des gemeinsamen Allgeistes mußte sie das Ichbewußtsein zuletzt doch aufheben in dem letzten mystischen Einheitsgefühl, das als christliche Brüderlichkeit,

*) Vergl. Erich Hammacher, Hauptfragen der modernen Kultur.

Freundschaftskultus und soziale Utopie die ganze romantische Kunst und Sozietät durchdringt. So stellte sich in der Romantik die Idee der Liebe dem Zarathustraimpuls zum Kriege entgegen. Beide sind an sich zunächst rein theoretisch und jedenfalls apolitisch gemeint. Der Zarathustraimpuls zur Despotie des Einzelnen — entstanden nicht zuletzt aus dem ästhetischen Widerwillen gegen die demokratisch=liberale Nivellierung — hat doch die sozialistische Bewegung nicht aufzuhalten, ihr nicht einmal das Pathos zu nehmen vermocht; er bedarf auch unter diesem Gesichtspunkt einer Umdeutung zu tieferer nicht nur biologischer Erfassung des Ichbegriffs, des Führertums und seines Machtgebrauches — um sich vor dem Gewissen der Zeit neu zu rechtfertigen. Auch die Gemeinschaftsutopien der Romantiker (die sich ja mit reaktionärer Haltung gut vertrugen), die Mitleidslehren Schopenhauers haben nur ein Daseinsrecht, wenn sie den inzwischen eingetretenen Tatsächlichkeiten in ganz entscheidender Weise Rechnung tragen, also zur verwirklichenden, organisierenden Kulturtat schreiten. Die besten Kräfte der Zeit sind heute auf diese Synthese des Nietzscheschen Realisierungswillens mit der romantischen Gemeinschaftsidee gerichtet: auf eine tiefere Lösung des Problems »Führer und Masse«, die den genialen Einzelgeist nur als Offenbarer, Vorverkünder, Bahnbrecher, »Erlöser« des Gesamtgeistes faßt. In dieser Richtung liegen auch die Hoffnungen auf eine idealistische Neubegründung des politischen Sozialismus.

Jeder Schritt zu solcher Synthese ist auch wieder der Beginn eines neuen Bundes des Menschen mit Gott (nachdem der letzte Bund, wie er in der mittelalterlichen Gesellschaftskultur seinen Ausdruck gefunden, längst gelöst ist). Alle echte persönliche Mystik, die ja den intimen Ausgangspunkt eines jeden solchen Bundes bilden muß, kann, wenn sie sich überhaupt ins Tätige wendet, nur sozial sein. Aus dem wiedereroberten Bewußtsein der Göttlichkeit des eigenen Ichs wird dessen überpersönliche, wahrhaft soziale Bestimmung offenbar. An diesem Punkte erwacht nicht nur die Religion, sondern vielmehr der von Zarathustra gegeißelte Christusglaube, zu dem sich schon die Romantik im Laufe ihrer religiösen Gedankenentwicklung durchgerungen hatte. Der christliche Glaube läßt — in einer keineswegs mythischen, sondern völlig geschichtlichen Zeit — ein göttliches Wesen Fleisch werden und im Fleische durchhalten bis zum bitteren Ende: im Leiden Sieger, Überwinder, auferste=

hend nach der Passion und von nun an »bei uns alle Tage bis an der Welt Ende«. So ist er uns nicht nur der leidende, sondern auch der triumphierende Christ, der Dionysoschristus, welcher nach der Zerreißung wieder äufersteht. Diese österliche Selbsterneuerung, dieses »Stirb und Werde«, ist dem Christen das notwendige Korrelat des unbedingten Leidenswillens. Passion, Wille, das Kreuz der Welt auf sich zu nehmen und in diesem Sinne dem Übel nicht zu widerstreben, ist Blutzeugenschaft aus großer Liebe, kein Passivismus, der die Daseinsverachtung bekundet um eines unpersönlichen Nirvana willen. Ihr hält das Gegengewicht der Wille zur Erhebung, zur Ekstase, die in Christi Gebet, Verklärung und Auferstehung mythisch vorgelebt ist. Aber auch die Ekstase im wahrhaft christlichen Sinn bedeutet nichts anderes als Verjüngung des Willens und der Fähigkeit zur Heiligung der Welt, Erneuerung der Gewißheit, daß dem menschlichen Geiste die Macht dazu gegeben ist. Ihr letzter Sinn ist Liebe, Mitleid, das die Welt miterlösen, nicht sie verlassen will. Beide also vernichten nicht, sondern geben uns nur »in Christo« die Gewißheit unseres unsterblichen weltzugewandten Wesenskernes. Es hat keinen Sinn, Christus zum buddhistischen Asketen zu machen, der die Welt verneint, sein Wesen ist Wirksamkeit, Beispiel. Es hat aber auch keinen Sinn, ihn zum Lebensbejaher von der Art zu machen, wie man Zarathustra gewöhnlich versteht. Wer nicht begreift, daß es ein Drittes gibt, über (nicht zwischen) beiden Extremen, hat das Wesen des Christusimpulses noch nicht erlebt. Wer es aber begreift, der erkennt auch blitzartig, daß der Christus nicht hinter uns, sondern vor uns liegt! Die vorangegangene Epoche bedeutet den ungeheueren Kampf der menschlichen Natur mit dem christlichen Impulse. Nachdem sich dieses Auftrotzen, dies schauerliche Mißverstehen des Willens zur Macht, in der ungeheueren Menschheitsschande des Weltkrieges fürchterlich gerächt hat, muss aus der großen reinigenden Reue ein besseres Erfassen Christi und seines Liebesgedankens erblühen, den man nicht mehr als ein Dogma sich auferlegen, sondern in die Freiheit seines Ichs aufnehmen wird. Schon beginnt der Gedanke der Völker- und Menschheitsgemeinschaft mehr zu werden als ein schöner Traum, nämlich immerhin eine politische Idee! Noch aber ist sie — von »realpolitischen« Erwägungen abgesehen — rein sittlich rationalistisch, nicht eigentlich religiös verstanden. Kommt es einmal dahin, so könnte die Gemeinschaftsidee des Urchristentums, wie sie von Aufklärung

und Romantik noch ganz unhistorisch geträumt wurde, auf dem Boden der wirklichen sozialistischen Entwicklung von ungeheuerer geschichtsbildender Bedeutung werden — denn auch der historische Sozialismus würde dann seine ursprünglich rein materialistische Begründung überwunden haben.

In keinem Sinne also ist das Christentum tot, sondern es ist im Gegenteil erst am allerersten Anfang seiner Erfüllung. Es wird wahrscheinlich aufhören müssen, Konfession, Kirche und Kirchenlehre zu sein in einem ausschließenden Sinne. Vielmehr wird es erst dann seine ganze Zukunftskraft beweisen, wenn es kein Christentum, sondern nur den Glauben an Christus gibt, Christus als Beispiel und als allgegenwärtigen mystischen Helfer zur Befolgung solchen Beispiels, Christus, wie ihn uns schon die romantische Theosophie des späten Schelling ahnen ließ: als die bisher letzte und abschließende der religiösen Offenbarungen und Heilstatsachen im Laufe der Menschheitsgeschichte, welche die vorhergegangenen nicht hinfällig macht, sondern nur bestätigt und ergänzt. Anders ausgedrückt: Die Religion der Zukunft können wir uns — entsprechend der planetarischen Erweiterung unseres politischen Horizontes — nur als eine Weltreligion denken, nicht in dem Sinne, daß sie das Beste aus den bestehenden religiösen Systemen mechanisch zusammenstückte, sondern daß sie den Einheitsgrund aller religiösen Funktion, den gemeinsamen uralt-heiligen Wissensbesitz von der göttlichen Herkunft und göttlichen Bestimmung der Menschenseele, welche die verschiedenen Mythen und Mysterien der Vorzeit erinnernd und ahnend abspiegeln, aus einem großen Aufschwung heraus im Menschenbewußtsein erneuert: als die gnostische Voraussetzung aller echten Religiosität, welche diesmal keine Wissenschaft vom Physischen wird zertrümmern können, weil diese inzwischen längst ihre eigenen Grenzen und zugleich die noch ungeahnten Fähigkeiten der gottähnlichen Menschenseele anerkannt haben wird*). Die Gestalt Christi wird sich dann mit den anderen religiösen Menschheitsführern, die zu ihrer Zeit einer Menschengruppe und -epoche das ihr Zukommende enthüllt haben, vor dem ungeheueren Hintergrund einer Welt-

*) Wir stimmen hier Bergson bei, welcher darauf hinweist, daß wir heute gegenüber der inneren Natur (dem Geistig-Seelischen) noch in einem Stadium sind, wie das Zeitalter Bacons gegenüber der äußeren Natur. Freilich wird uns die moderne Experimentalpsychologie wenig weiter helfen. Gewiß aber wird eine vorurteilslose Durchforschung der gesamten, sogen. parapsychischen Phänomene langsam eine Welt neuer Wirklichkeiten oder Gesetzmäßigkeiten entdecken, welche die gesicherten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse nicht aufheben, wohl aber unter sich lassen und in ungeahnte Zusammenhänge einrücken werden.

ansicht abheben, welche den mythischen Weistümern der Inder, Chaldäer, Ägypter in gewisser Hinsicht verwandter sein wird, als der heute modernen: einer neuen Gleichung zwischen Astralkosmos und Psyche, die im modernen Sinne wieder denkmöglich zu machen eine große Zukunftsaufgabe der heute zerstückelten Wissenschaften sein muß. Die Erscheinung Christi, historisch und faktisch und doch eine göttliche Inkarnation, wird in den Zusammenhang der großen Menschheitsmythen und Mysterien eingereiht werden als die Fortsetzung des Mythus in die Geschichte hinein: gewaltigster Beweis für die Wirklichkeit, welche er abspiegelt. Daß indessen fortab nicht wieder, wie in Urzeiten, der Kosmos das Ich, sondern vielmehr das Ich den geistigen Kosmos gebären, daß er Gott nicht aus dem All, sondern nur aus sich, aus Selbstergreifung wieder entdecken und wieder erneuern wird — die unverlierbare Anfachung der Selbstkräfte, die Friedrich Nietzsches Atheismus neu belebt hat: auch dies wird nur als eine notwendige Metamorphose des Christus begriffen werden, bei dessen Kreuzestod ja schon, wie griechische Schiffer vernommen haben wollten, der große Pan gestorben war — des Christus, unseres »Zeitgenossen, jedem Einzelnen ein Einzelner und Gegenwärtiger« (Kierkegaard), jenes Impulses, welcher das menschliche Ich von allen peripherischen, kosmischen, hierarchischen und feudalistischen Bindungen innerlich frei machen will und auf sich selbst stellt, ihm aber in dieser Freiheit nicht das Tor zur Weltflucht, sondern den Mittelpunkt zur Welterneuerung weist.

Was an diesem Christus mythisch im Sinne »bloßer« Phantasiebildung, was mythisch im Sinne des de facto eingetretenen »Wunders« (»Wunder« immer relativ zu einer begrenzt naturwissenschaftlichen Weltansicht) an ihm ist, bleibt für ein solches Christuserlebnis ziemlich gleich. Entscheidend ist, daß sich in beiden Fällen Wirklichkeiten abgebildet haben, die auf dem »übersinnlichen Plan« eingetreten waren. Aus diesem Grunde würde auch alle naturalistische, astrale oder psychologische Mythenerklärung und religionswissenschaftliche Mythenvergleichung, alle historische oder philologische Bibelkritik, so richtig sie auch sein mag, das zukünftige Christusbild und seine evangelischen Grundlagen nicht erschüttern können, sondern sie im Gegenteil in ihren kosmischen Grundlagen befestigen. Daß es viel auffallende Parallelerscheinungen zu dem Leben des Gottessohnes im zeitgenössischen Hellenis-

mus selber und bei früheren Religionsstiftern gibt, daß die Evangelienberichte außerdem den alttestamentlichen Erwartungen so genau angeglichen scheinen: alles dies scheint uns nicht einmal unbedingt gegen die äußere Realität dieses Lebens zu sprechen. Es läßt auch den Schluß zu, daß Christi Erscheinen »in der Luft lag«, daß der Planet gleichsam zahlreiche Ansätze machen mußte, es zu verwirklichen, daß dieser »Mensch« ⟨oder »Gott« — der Unterschied ist zu allerletzt nur graduell⟩ also kommen mußte und daß er leben und sterben mußte »für die Menschheit«, d. h. typisch und symbolisch für sie, nach dem kosmischen »Gesetz, nach dem er angetreten«. Scheint doch schon in der Biographie und dem Wirken großer Menschen von weit niederer Stufe ⟨Goethe!⟩ Einzelfall und typisches Symbol merkwürdig zufallsfrei zusammenzufallen! Sollte aber Christus tatsächlich nicht oder nicht so gelebt haben, wie berichtet wird, so ist doch die Tatsache, daß man ihn erfunden hat, nicht Willkür, sondern höchste metaphysische Notwendigkeit, äußeres Zeichen eines ganz gewaltigen realen Geistgeschehens.
Leben und Lehre Christi — vielleicht historisch, gewiß aber noch mehr als das —, alle menschheitstypischen Symbole und Beziehungen, alle Mysterien, die sich unmittelbar daraus ableiten, bilden die unveränderliche Grundlage unserer religiösen Zukunftsutopie.
Etwas ganz anderes ist es mit den Mysterien, Symbolen, Lehren und Kultformen, die die kirchliche Auslegung seit Paulus den Evangelien gegeben hat und die ⟨mit den schon im Evangelium selber ausgesprochenen alttestamentlichen Beziehungen⟩ die Grundlage der mittelalterlichen Kunstikonographie gebildet haben. Die Auslegungssymbole, soweit sie eine vertiefte Auslegung aus esoterischen Quellen nicht neu belebt, sind nur historische, nicht symbolische Tatsachen. Sie werden einer neuen gewaltigen Symbolik weichen müssen, die dem neuen menschheitsreligiösen Horizont entspricht. —

Aus einer Verschmelzung des romantischen und des Nietzsche-Impulses erahnten wir die Möglichkeit einer Geistesverfassung der Menschheit, welche die Religion im vollen Verstande dieses Wortes, und zwar eine Religion mit dem Christuserlebnis im Zentrum, wieder einsetzen und anerkennen würde. Da wir beide Antriebe aus einer wesentlich ästhetischen Stellungnahme zur Welt ableiten konnten, würde es sich also wirklich handeln um das zukünftige

Hervorgehen der Religion aus dem Geiste der Kunst ⟨dem dann die Versöhnung mit der Wissenschaft folgen müßte⟩. Der Künstler, einst naiv dem Glauben gehorsam, hat sich nur wider ihn empört, um jenen Grad der Bewußtheit zu erringen, die sich ihm wieder in freier Einsicht unterwirft! Also nicht um einen Ersatz des Glaubens durch Kunst, nicht um die heillose Vermischung von beiden würde es sich handeln, gegen die wir uns so gewehrt haben, sondern um die Möglichkeit einer Anerkennung der religiösen Sphäre aus dem Künstlertum heraus. Diese Anerkennung könnte nur aus der Freiheit wachsen, aus dem bewußten Willen des Zukunftsmenschen. Was wir meinen, würde also die völlige Umkehrung des ursprünglichen Herganges sein. In jenem Urstande erblickten wir die allmächtige Religion und in ihr unfrei gebunden, langsam sich ablösend, die Ansätze zum künstlerischen ⟨und zum wissenschaftlichen⟩ Verhalten. In der Zukunft erschauen wir eine auf Freiheit gegründete künstlerische und wissenschaftliche Weltanschauung, welche aus sich gebären werden, was sie anbeten. Die erste Vorverkündigung einer solchen philosophischen Wissenschaft erblicken wir ⟨um es beiläufig zu sagen⟩ neben anderem vor allem in einer heute noch recht dilettantisch-mißverständlich betriebenen theosophischen Theorie und Praxis. Vorzeichen aber jener Kunst sind uns die Leistungen der Künstler, deren Gemeinsames, Stilhaftes, man als den modernen Expressionismus zu bezeichnen pflegt.

Wir werden im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung noch näher nachweisen, daß dieses neue »Kunstwollen«, dem naturgemäß wiederum eine besondere allgemeine Lebenshaltung und weltanschauliche Tendenz entsprechen muß, auch rein kunstgeschichtlich betrachtet, tatsächlich auf jener Grundlage entstanden ist, die durch das Zusammenwachsen der archaistischen und der impressionistischen Richtungen am Ende des Jahrhunderts geschaffen war, und daß es sich über jener Grundlage zu Eigenem, Zukünftigem schöpferisch erhob. An diesem Eigenen nun läßt sich durch rein formalstilistische Analyse bereits heute eine neuartige Haltung des Schaffenden zu seinem Stoff ablesen, welche – wie uns bedünkt – jenes zukünftige Verhältnis des Ichs zur Welt, jene erahnte Synthese, jene werdende aktivistische Mystik, deren Möglichkeit wir zu beweisen versucht haben, im Gleichnis des Kunstwerks vorverkündet. Nicht einzelne Kunstwerke, besonders hervorragende Einzelleistungen be-

weisen das, sondern vorläufig nur mehr das Gemeinsam=Eigentümliche, welches das schöpferische Verhalten heute auszeichnet und von früheren Stufen unter=scheidet.
Wir werden dieses Eigentümlichen am leichtesten inne, wenn wir die Ergeb=nisse solchen Verhaltens mit denjenigen Erzeugnissen der Vergangenheit ver=gleichen, die ihnen am verwandtesten zu sein scheinen. Es sind das nicht die Produkte des freien und »entwickelten« Kunstzeitalters, sondern Hervor=bringungen eines kunstschöpferischen Bewußtseinszustandes, für den das Gött=liche, der »reine Geist« noch als etwas durchaus »Hinterweltliches« sich dar=stellte, als ein Gesetz, über das er selbst nicht Herr war und das so das Ge=heimnis seines gleichsam unbewußten, naiven Schaffens, die Ursache seines »Nichtanderskönnens« bildete. Bei jenen »Alten« bedeutete »Stil« Form=zwang! Bedingtheit durch die Außenwelt, Zweck, Stoff und Werkzeug deckten sich in den archaischen Perioden haarscharf mit dem künstlerischen Ausdruckswillen. Immer drückte sich damals der Künstler an und mit dem Gesetz der stofflichen Natur aus; langsam strebte er daher auch von einer noch unvollkommenen Wiedergabe der Natur fort zu ihrer besseren Wiedergabe, zur vollkommeneren Einstimmung von Geist und Wirklichkeit. Scheint aber nicht bei den Heutigen gerade der entgegengesetzte Wille wirk=sam? Der »Übermensch« im expressionistischen Menschen erkennt vom äußeren her kein Gesetz mehr als bindend an. Ernstzunehmende Maler und Bildhauer, obgleich sie nach werkzeuglichem und seelischem Vermögen jede Vollkom=menheit der Naturwiedergabe, auch jeden bisherigen Stil beherrschen müßten, verzichten freiwillig, ohne den Zwang einer vorhergegangenen weltanschaulichen Umwälzung, auch wohl ohne irgendeine krankhafte Verdunkelung des Bewußt=seins, sondern im Gegenteil mit gesteigerter Bewußtheit auf das, was sie noch eben besaßen. Ihr Primitivismus soll aber keine fromme Nachahmung der Alten sein, sondern selbständige, stolzschöpferische Hervorbringung auf neuer Entwicklungsstufe! Ihr ganzes Bemühen geht dahin, unbehindert von der bloß zufälligen Bestimmtheit der Natur als Modell und von ihrer ebenso zufäl=ligen Bezogenheit auf das Auge, die reinen ursprünglichen Gesetze der Ge=staltung frei aus sich heraus zu betätigen und innerhalb ihrer denjenigen Ge=fühlen bekennerischen Ausdruck zu geben, mit denen das aufgewühlte innerste Ich des Künstlers, das sich zum mystischen Gemeinschafts=Ich der Mensch=

heit erweitert, auf die furchtbar seelenlosen Eindrücke einer modernen »Kultur« antwortet. So wollen sie von der Freiheit, die der Künstler von jeher gegen= über den Natur= und Zweckgebilden der Wirklichkeit sich behauptet hat, einen ganz neuen, unerhörten Gebrauch machen. Sie setzen sich mit solchem Bekennertum gewiß auch in revolutionären Gegensatz zu der alten bürger= lichen Gesellschaft, die an der Kunst nur das Persönliche der »Leistung« schätzte und in ihr immer noch eine Art von Ersatz der Naturschönheit, Schmuck, Erholung, Luxus erblickte. Sie appellieren statt an ein solches Pu= blikum oder an einen Kreis von »Kennern« an eine noch nirgendwo verwirk= lichte neue »Menschheit« schlechthin, vielleicht zuletzt doch an dieselbe, von der uns die Utopien des Marxismus künden.

All das vom Expressionismus Gesagte geschieht gewiß nicht allein durch die schöpferische Kunsttat, als ein dem Einzelnen selber unklarer Geschichts= prozeß, sondern es äußert sich oft genug bewußt, manifestiert sich program= matisch. Indessen bedünkt uns: Es hat für den geschichtlich Denkenden, der zugleich an eine Entwicklung der Menschheit in irgendeinem Sinne glaubt, keinen Sinn, gerade diese unabänderliche Bewußtseinssteigerung, die sich langsam anstelle der alten schöpferischen Unbewußtheit setzen zu wollen scheint, grundsätzlich zu bedauern – mögen wir sie auch heute noch in pein= lichen Krämpfen einer Übergangszeit begriffen finden.

Die Zeichen der Kunst lehren uns schon heute soviel: der Künstler verhält sich heute als Schaffender zur Außenwelt so, als beginne er ein Göttliches im eigenen selbstherrlichen Ich zu entdecken, im Ich nicht als irdischer »subjek= tiver« Person, sondern als übersinnlichem wahrhaft »unbedingtem« Wesens= kern seines Selbstes. Ist dieser Grundwille in der neuen bildenden Kunst richtig gedeutet ⟨und daß ihm gegenwärtig ein ähnliches dichterisches und denkerisches Streben entspricht, will unser erster Exkurs kurz skizzieren⟩ und darf wirklich sein Ausreifen – in Gemeinschaft mit dem Ausreifen einer zukünftigen Wissenschaft vom Geiste – uns zum Zeichen werden für das Wachsen einer Kraft, die zu neuer Verwirklichung des Christusimpulses schreitet, so wäre gewiß damit zugleich auch der Grund gelegt zu einer neuen religiösen Kunst im eigentlichen Sinn. Die Kunst würde aus der kollektivistischen Organisation der Schaffenden und der Gesellschaft ihre überpersönliche Form erhalten, vielleicht ⟨wenn es je eine »sichtbare Kirche«

wieder geben sollte› würde eine neue religiöse Kultarchitektur ihr monumentale Bedingungen leihen, auf jeden Fall gäbe ihr der religiöse Mythos und die religiöse Symbolik des Weltchristentums den pathetischen Inhalt. Denn die Geschehnisse und Situationen des Lebens Christi ‹vielleicht in tiefsinnig-sinnfällige Beziehung auch zu den grandiosen Heilbringermythen der anderen Menschheitsreligionen gebracht› würden durch solche Kunst zu neuem innigstem Erleben geführt werden. Dann würde auch zu anschaulicher Gewißheit erhoben werden, was heute noch eine durch muffige Kirchlichkeit und schlechten Religionsunterricht abgestumpfte Generation zu bezweifeln wagt: daß nämlich der evangelische Bilderkreis von der Johannesgeschichte und dem Marienleben über Jugend, Lehrerschaft und Wunder bis zur Passion und Auferstehung unzerstörbar lebendige religiöse Symbole bietet, und daß insbesondere auch einzelne Situationen wie Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Christus im Tempel, Taufe, Versuchung, Wechsleraustreibung, Bergpredigt, Gleichnisse, Wunderheilungen, Christus, Maria und Martha, Christus und die Ehebrecherin, Einzug in Jerusalem, Dornenkrönung, Kreuzwegstationen, Schmerzensmutter und viele andere über alle konfessionelle Bedeutung hinaus von einer rein menschlichen Sinnbildlichkeit ohne gleichen sind ‹die auch dann noch bestehen würde, wenn es sich in keinem Falle um ein Mysterium handeln sollte›.

Was aber die Auslegung der Evangelien in dem neuen menschheitsreligiösen Sinn anbetrifft, so würde nicht zuletzt wieder der Geist der neuen Kunst berufen sein, jene neuen Symbole, Beziehungen und Kultformen mit zu erzeugen, welche fortab die zeitgemäße Daseinsform des Glaubens und den Inhalt der religiösen Architektur, Malerei und Plastik zu bilden hätten.

Schon heute sucht sich das neue Wollen, welches sich uns als Gefühlsausdruck zunächst in der rein abstrakten Beschaffenheit der expressionistischen »Form« dargestellt hat, sein gegenständliches Korrelat. Neben der Darstellung des religiösen Menschen, des religiösen Verhaltens schlechthin bildet seit einer Reihe von Jahren der überlieferte christliche Gegenstand ein bevorzugtes Motiv. Vor allem in Deutschland ist dies in Erscheinung getreten, dem Lande, das bereits vor hundert Jahren den Gedanken einer Erneuerung religiöser Kunst gefaßt hatte.

Die Tatsache besteht und verdient angesichts der religiösen Hoffnungen,

denen wir uns hingeben durften, besondere Beachtung. Freilich stimmt gerade der Gedanke an das Nazarenertum nachdenklich. Handelt es sich, einerlei aus welchem Grunde, um eine bloße Neubekräftigung jenes altgewohnten, gleichsam naturgegebenen Verhältnisses zwischen Malerei und überliefertem christlichem Bilderkreis? oder fühlt sich der Künstler heute wirklich, der nationalen Entwicklung vorauseilend, zu neuem Erfassen und Erleben der alten Themen hingezogen? Dürfen wir die heutigen religiösen Kunstversuche zum Zeichen nehmen dafür, daß der »neue Geist« in dem oben gedeuteten Sinne schon seiner christgemäßen Möglichkeiten bewußt wird? Kündigt sich bereits die erahnte Versöhnung des künstlerischen Wollens mit dem religiösen an? Ist es die echte lebendige Kunst, welche sich heute wieder an religiösen Stoffen versucht und ist es schon wirklich religiöse Kunst, was auf diese Art entsteht — oder doch wenigstens der rechte Weg zu ihr?
Die Antwort wird verschieden ausfallen, je nachdem was überhaupt als echte religiöse Kunst verstanden wird. Hier zu allgemein gültigen, kritisch und historisch gesicherten Vorstellungen zu kommen, die als Maßstab für die Versuche der Gegenwart, als Forderung für die Versprechungen der Zukunft gelten können, ist unsere nächste Aufgabe!

ZWEITES KAPITEL:

GRUNDLAGEN RELIGIÖSER KUNST
‹STIL, GEGENSTAND, GESINNUNG›

EIN »religiöses Kunstwerk«, wie wir es als ein Postulat unseren Untersuchungen zugrunde legen, muß beides, religiösen und ästhetischen Wert besitzen. Alles, was der echte Künstler zum Ausdruck bringen will, muß Form, sinnfällig gestaltetes Symbol geworden sein, nicht bloßes Bedeutungszeichen, das »literarische«, in diesem Falle religiöse Assoziationen hervorruft. Somit müßte also auch das religiöse Gefühl als solches in die »Form« eingehen können: wie in die Tonverbindungen der Musik, so in die abstrakten Raum- und Massengestaltungen der Baukunst, in die Formen und Farben der Plastik und Malerei. Der geschichtliche Tatbestand scheint nun wirklich solche eigentümlich religiösen Formbeschaffenheiten zu kennen. Man hat oft das Byzantinische und das Gotische, vielleicht auch das Ägyptische und das Indische als schlechthin religiöse Stile bezeichnet, man hat die persönliche Formsprache Michelangelos, mancher Bilder Rafaels und Rembrandts – losgelöst vom Inhalte – religiös genannt. Mag nun auch, wie wir noch sehen werden, der Begriff »religiös« in seinem Vollinhalt hier unangebracht sein, fest steht jedenfalls, daß gerade ein abstrakter »Stil« ‹sei er Zeit-, Volks-, Schul- oder Individualstil› als solcher für das Vorhandensein gewisser Voraussetzungen des religiösen Glaubens den vollkommensten Gradmesser abgibt. Es gehört zum Wesen jeder Religion – selbst der götterlose Buddhismus macht davon keine Ausnahme –, daß sie das vielfach bedingte menschliche Erdenleben und seine Bestimmung an ein Unbedingtes knüpft, das folglich selber mehr als bloß menschlich-irdisch sein muß, im Wesen unsichtbar, übersinnlich, geistig. Demgegenüber ist es das Wesen jeden Stils, daß er gerade die größere oder geringere Fähigkeit einer Zeit, eines Volkes zum Erfassen dieses Übersinnlichen genau widerspiegelt. Stil gibt – das lehrt uns auch die Analyse des heutigen Kunstwollens – sinnfälliges Gleichnis der mit ihm herrschenden »Weltanschauung« überhaupt. Das heißt:

wie sich das Übersinnliche und sein Verhältnis zum Körperlichen dem Bewußtsein einer Person, einer Zeit, eines Volkes darstellt — und dies ist gewiß das Entscheidende innerhalb jeder möglichen religiösen oder areligiösen Weltanschauung — so wendet der Künstler automatisch auch seinen eigenen Geist, das ihm selber innewohnende Übersinnliche, auf den vorgefundenen Stoff an. Allein die zeitliche und räumliche Grenze einer solchen Weltanschauung bestimmt letzten Endes auch das Geltungsgebiet eines Stiles; erst in zweiter Linie etwa wirtschaftliche oder klimatische, nationale, geographische Bedingungen*).

Es muß möglich sein, diesen Weltanschauungscharakter der verschiedenen Stile in seinen allgemein gültigen Kriterien näher zu bezeichnen, und damit auch die besonderen Stilgrundlagen religiöser Kunst zu gewinnen. Freilich gilt es dabei zu überhistorischen Kategorien aufzusteigen. Einen Maßstab für das Besondere eines Stiles überhaupt gewinnt man für die bildende Kunst bekanntlich am bequemsten, indem man die Abweichungen des künstlerisch hervorgebrachten Gebildes von dem mit ihm »gemeinten« Naturbilde untersucht**). Nun sahen wir schon, daß alle Kunst Umformung der sinnlichen Eindrücke zu ausdrucksvollen Symbolen des Gefühls sei. Indessen je nach dem Ausgangspunkte des Gefühlserlebnisses wird die sinnbildliche Neugestaltung sich wieder mehr oder weniger an die Natur anschließen oder ihr in bestimmten Richtungen auszuweichen suchen. Ein Maler, dessen Gefühl nach seiner ganzen seelisch-geistigen Artung am innigsten bei der sinnlichen Auffassung jener vollen Wirklichkeit erregt wird, die sich ihm erst bei nahsichtiger Untersuchung eines Gegenstandes nach allen seinen sichtbaren und tastbaren Eigenschaften und nach seiner gesetzmäßigen Verknüpftheit mit anderen Objekten ergibt — nennen wir ihn, die ausgeleierte Terminologie nicht scheuend, einen »Realisten« —, wird, wenn er seine Gefühle in Form

*) Im Barockzeitalter ist ein durchgehendes Einverständnis über das psychophysische Grundproblem nicht mehr vorhanden; daher die nach Volk und Persönlichkeit bedingten Gestaltungsgegensätze innerhalb der lockeren Gesamtherrschaft des Stils, Gegensätze, welche viel größer sind als z. B. die der Gotik. Hier sehen wir gewaltige Individualitäten eine ihnen allein gewordene Offenbarung in persönlicher Stilbildung verwirklichen. So ist es möglich, daß der religiöse Stil des Greco neben der religiös indifferenten, kaum auch eigentlich barocken Gestaltungsweise des Velasquez, die reformatorische Innerlichkeit eines Rembrandt neben der mehr äußerlichen Kirchlichkeit eines Rubens erscheint. Alle vier unvergleichlich, unwiederholbar, weil durchaus an die Persönlichkeit gebunden.

**) In der Architektur das Abweichen von der einfach durch die Zweckerfüllung bedingten Roh- und Nutzform. Selbstverständlich läßt sich das Wesentliche eines Stiles auch ohne solche Maßstäbe feststellen. Bei der Ornamentik und Musik fallen sie von selbst weg.

und Farbe symbolisiert, sich dabei (innerhalb der immer vorauszusetzenden künstlerischen Umgestaltung) möglichst an die Wirklichkeit selbst als Erlebniserreger anzuschließen suchen. Dem »Idealisten« dagegen bedeutet jene Wirklichkeit, wie sie ist, nur einen Anlaß, ihr im Geiste Vorstellungen entgegenzuhalten, wie sie sein sollte, wenn die Natur mit ihr zur Vollendung gekommen wäre; erst das an solchen Vorstellungen entzündete Gefühl scheint ihm würdig, künstlerisch in vollkommenen Bildungen gestaltet zu werden.

Untersuchen wir nun die Grundanschauung von Geist und Stoff, aus der die realistische Kunst hervorgeht, so ergibt sich daraus wohl manche außerordentliche künstlerische Möglichkeit, aber nichts, was eigentlich mit dem religiösen Verhalten zu tun hat: die Wirklichkeit ist in keiner Weise auf ein »Höheres«, Vollkommeneres bezogen, sondern ist sich selbst genug; gerade ihr besonderer sinnlicher Reichtum bleibt in der herauslösenden, betonenden, umordnenden Gestaltung des Malers erhalten. Mithin wird die realistische Schule kaum in die Lage kommen, religiöse Motive gestalten zu müssen; geschieht es aber doch, so wird sie nicht imstande sein, diese in einer wirklich entsprechenden Form zu versinnlichen: sie wird kein »religiöses Kunstwerk« hervorbringen, sondern höchstens eine gute gemalte Wiedergabe beobachteter Religiosität. Leibl ist allen religiösen Vorwürfen überhaupt ausgewichen, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer hat ihren Wert als Kunstwerk, kaum als Vermittlerin religiöser Empfindungen; und Menzel brachte es in seinem »Christus im Tempel lehrend« nur zu einer historischen Illustration. Ein Rembrandt freilich kam in seinen alt- und neutestamentlichen Szenen bei aller scheinbaren Wirklichkeitsnähe durchaus zum Ausdruck eines wenn auch nicht eigentlich göttlichen, so doch geheimnisvoll seelischen Erlebens; er ist der Einzige, der vom Realismus her bis an die Pforten des Religiösen vorgedrungen ist, weil er – in fast unbegreiflicher Weise – gerade das Allereinzelnste, Wirklichste und Nächste als Mysterium, oder besser als ein an der Grenze des Mysteriums Schwebendes zu erleben wußte. Es ist das Wesen seines malerischen »Stils«, daß ein mehr als bloß natürliches Licht und ein mehr als bloß natürlicher Schatten mit ihren farbigen Verschmelzungen alle sichtbare, sinnliche, allzusinnliche Erscheinung durchsetzen und lösen. Licht, Farbe, Dunkel durchseelen das Täglichste noch mit

der Ahnung eines in ihm wie selbstverständlich gegenwärtigen Jenseits: was sie ausdrücken, sind Gefühle, die nicht aus dem bloßen Wohlbehagen an der materiellen Beschaffenheit der Dinge erwachsen konnten. Licht, Farbe, Dunkel wurden als jene Eigenschaften der Realität erlebt, mit denen die Natur selbst, gleichsam leibhaftig, in das Übernatürliche hineinragt oder an ihm teilnimmt.
Der Idealismus hat mit Recht weit öfter die Grundlage für eine Kunst der religiösen Gegenstände abgegeben. Wo immer er uns begegnet, in der Antike, in gewissen Abschnitten des hohen Mittelalters, in der Hochrenaissance, in der Kunst des Kreises Ludwig XIV., im Klassizismus, seinem Epigonentum und seiner Wiederbelebung im 19. Jahrhundert, dürfen wir hinter ihm eine Weltansicht vermuten, der das Geistig-Göttliche nichts außerhalb der organischen Körperwelt Befindliches oder doch nichts im grundsätzlichen Gegensatz zu ihr Stehendes bedeutet, sondern nur ein vollkommeneres Urbild und Zielbild des Physischen, das in diesem veranlagt ist und erst mit ihm und durch es zur Verwirklichung gelangt. Das Lebendig-Vollkommene ist einzige Offenbarung des Geistigen, Verkörperung des Schönen nicht nur, sondern auch des Guten und Wahren. Ein solches Bewußtsein ist zum erstenmal bei den Griechen ausgebildet worden; es findet seinen Ausdruck in der gedanklichen Entwicklung über Plato bis Plotin (die alle freilich – der Natur des religiösen Erlebnisses sowie der denkenden Selbstbesinnung gemäß – langsam die dualistische Spaltung vorbereiten) und reiner noch in der Plastik des griechischen Götterhimmels. Diese »Plastik« bedeutet die Flucht vor einem gestaltlosen unfaßbaren Schattenjenseits, wie es die östlichen Mysterien verhüllen, in die sichtbare Verkörperung des Geistes, die nichts anderes ist als die »Form«. Die höchste Form aber ist hier die organische Lebensgestalt des freien, bewußt wollenden Menschen. Sie ist das Maß aller Dinge. Auch die Götter sind Menschen; ihre höhere Daseinsstufe weiß der Künstler nur durch Steigerung ihrer Leibesvollkommenheit auszudrücken. Athena Lemnia: von den uns überlieferten das religiös-weihevollste Götterbild der Hellenen.
Durch das Christentum zunächst aufgehoben und gedanklich in seiner ursprünglichen Reinheit nie wieder ganz hergestellt, erobert die bezeichnete Grundanschauung sich doch – bei jeder irgendwie günstigen Konstellation –

am leichtesten gerade wieder das Gefühl des Künstlers, dessen Geistesverfassung zu allen Zeiten in einem solchen idealistischen Monismus am unmittelbarsten befriedigt wird. Er ist letzten Endes die künstlerische Weltanschauung schlechthin. Man darf indessen nicht sagen, daß die zunächst einer solchen heidnisch-künstlerischen Anschauung entsprechende idealistische Formgrundlage dem christlichen Gefühlsausdruck völlig verschlossen sei. Das Christentum geht nur vom Dualismus aus, aber es strebt durch Weltheiligung seine Überwindung als einen heilsgeschichtlichen Vorgang an. Vermag das Gefühl in dem mystischen Anschauen jenes erlösten Zustandes zu verweilen, so kann es den Ausdruck dafür nur in einer Kunst des umgewandelten Idealismus finden. In der »Sixtinischen Madonna« haben wir das Muster eines solchen christlich-religiösen Kunstwerkes vom idealistischen Typus: die Erfüllung dessen, was die altchristliche Kunst und dann wieder die französische Frühgotik geahnt hatten, durch die christliche Renaissance. Hier scheint es wirklich gelungen, das »klassische« Weltbewußtsein mit dem christlichen Dualismus zu versöhnen, und dies entspricht gewiß dem letzten synthetischen Wollen der heidnisch-christlichen Renaissancetheosophie eines Pico und anderer Dichterdenker jener Zeit. Die Sixtina zeigt in der vollkommenen Harmonie der Raumverhältnisse, in der plastischen Leibesschönheit ihrer Gestalten das Göttliche in die natürliche Vollkommenheit eingebildet, ohne daß es doch dadurch seines jenseitigen Wesens entkleidet wäre. Dies gelingt weniger durch die »übernatürlichen« Voraussetzungen, in welche die schwebenden wolkengetragenen Gestalten äußerlich versetzt sind, sondern durch eine bestimmte Art, das Sinnliche zu entsühnen, mit der Rafael das unerreichte Vorbild aller späteren religiösen Kunst des idealistischen Schlages geworden ist. Rafael besaß das Geheimnis, die antike Leibesschönheit, Leibesheiterkeit zu retten und ihr doch den luciferischen Stachel zu nehmen. Die sinnlich-seelische Erotik, die jedes antike Kunstwerk ausströmt, die noch die katholische Gotik des späteren Mittelalters gerade in ihrer Askese so verführerisch macht, ward ausgetilgt, ein heiter-frommes, christliches Schönheitsideal wunderbar offenbart. Daß hierdurch der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum, vielleicht werden wir auch sagen dürfen, zwischen künstlerischer und religiöser Weltanschauung, nur im Gleichnis eines einzelnen Kunstwerkes überbrückt, nicht tätsächlich gelöst war, beweist die

weitere Entwicklung der religiösen Kunst nach Rafael. Jenes christlich=dua= listische Grundgefühl, welches sich in dem halb sinnlichen, halb übersinnlichen Reiz der späteren Gotik offenbart hatte, brach alsbald im Barock wieder durch; nur durch die massivere Weltlichkeit des neuen Lebensgefühls zu viel schrillerem und lauterem Pathos gesteigert. Indessen, angesichts solcher Kunst= zeitalter, zeigt sich bereits, daß mit »Idealismus« und »Realismus«, ihren Mischungen und Vorstufen, sich nicht einmal die Möglichkeiten der euro= päischen Kunstgeschichte begrifflich erschöpfen lassen. Neben diesem Be= griffspaar steht ein anderes, welches »Impressionismus« und »Expressionis= mus« zusammenfaßt, als Ausdruck eines völlig abweichenden Grundgefühls vom Leiblich=Geistigen.

Von diesen verschließt sich, wie dort, der eine Teil — der Impressionismus als typische Stilstufe — ganz ähnlich wie der Realismus der Möglichkeit eines religiösen Kunstwerkes überhaupt*). In seiner besonderen Gestaltungsweise macht der Impressionist unbewußt nur von der ihm in Fleisch und Blut über= gegangenen Überzeugung Gebrauch, wonach »Geist« allein in dem, im Be= wußtsein sich vollziehenden Sinneseindruck, in der Erscheinung schlechthin zu finden ist. Er ist ihm gleichsam ein Reibungsprodukt von Subjekt und Objekt, also weder ein »Ding an sich«, das dem Objekt zugrunde liegt, noch das Subjekt selber, das jenes umformt oder gar hervorbringt. Eine solche Auffassung hat für Gott und Göttliches keinen Platz, sie weiß in ihrem notgedrungenen Relativismus der gegebenen Welt der Bedingtheiten nichts Unbedingtes zu entreißen, dem sich jene im religiösen Akt unter= werfen müßte. Anders bei dem Gegenpol dieser Stilgesinnung, den wir, ohne gerade an jene gegenwärtige Form seiner Verwirklichung anknüpfen zu wollen, die bereits im ersten Kapitel berührt worden ist, ganz allgemein als »Ex= pressionismus« bezeichnen dürfen. Wo wir expressionistischen Stil finden — und er begegnet uns selten rein, sondern je nach der geschichtlichen Lage bald mit impressionistischen Rudimenten versetzt, bald auch dem Idealismus sich verschmelzend — ist er der Ausdruck eines Bewußtseins, dem das Geistige (als

*) Man beachte, wie sich der pompejanische Impressionismus unter den Händen der christlichen Kata= kombenmaler und Mosaizisten alsbald ins Idealistische, später ins Expressionistische wandelte. Man studiere ferner in der chinesischen Kunstgeschichte, wie sich die mehr impressionistische Natur= beschreibung, welche der religiösen Lehre des Kungfu-tse entspricht, alsbald ins Expressionistische wandelte, als die Mystik des Lao=tse vorherrschend wurde. Vergl. Kurt Glaser, »Die Kunst Ost= asiens«.

ein Teil und Ausfluß des Göttlichen überhaupt) nicht schattenhaftes oder verklärtes Abbild des Irdischen, sondern etwas schlechthin im Gegensatz zur Körperwelt zu Denkendes ist, das aber dennoch im höchsten Grade wirklich erscheint. Die Welt des Stoffes ist ihm, je nach der Einzelbeschaffenheit seiner religiösen Metaphysik, nur Maske, Trübung, Schein, das Nichtseinsollende, die Sünde. In aller sinnlichen Erscheinung ahnt der Expressionist ihre Beziehung auf ein verborgenes Jenseits, die schöpferische Imagination, die ihrem fleischlichen Dasein vorausging; er »sieht« gleichsam die Nabelschnur, die sie immer noch mit ihrem vorkörperlichen Zustand, ihrem übersinnlichen Korrelat verbindet. Nicht daß er sich den sinnlichen Eindrücken verschlösse und allein in Visionen und Einbildungen schwelgte – im Gegenteil, auch der Expressionist ist zu gewissen Zeiten von großer Reizsamkeit gerade gegenüber den flüchtigsten Sinneserfahrungen –, aber sein Gefühlserlebnis hebt aus der Erscheinungsfülle etwas völlig anderes heraus: Das Fremde, Dämonische, über dessen Abgrund diese Fülle schwebt, und dessen bloße Ahnung ihr plötzlich die ganze, scheinbar so fest gegründete Selbstverständlichkeit raubt. Solchem Gefühlserlebnis formt der expressionistische Künstler den gleichnishaften Ausdruck. Er macht das Unsichtbare sichtbar und führt das Sichtbare in das Reich des Unsichtbaren, nur Geahnten hinüber. Im einzelnen ist das Erlebnis und die Art, wie es geformt wird, durchaus abhängig von dem Grade der metaphysischen Gebundenheit des Künstlers und der Art seiner hierher gehörigen Fähigkeiten und Vorstellungen*). Welcher ungeheure Abstand zwischen der Erlebnisweise des Negers, Exoten, des alten Ägypters, Inders, der frühmittelalterlichen Christen, eines Greco und eines heutigen »Kubisten«. Mit Sicherheit ergibt sich nur, daß die gekennzeichnete Seelenverfassung (aus der im einzelnen dann verschiedenartige begriffliche Systeme erwachsen können) für die Ausbildung einer Religion günstig ist und daß mithin die jener Verfassung Ausdruck gebende Formbeschaffenheit dem Wesen religiöser Kunst recht eigentlich entsprechen muß.

Gemeinsam ist allem expressionistischen Stil nun, daß er der Empfindung vom Geistigen nicht anders Ausdruck zu geben vermag, als in einer Gestaltung, die von der Wirklichkeit, wie sie ist und wie sie sein sollte, gleichermaßen abweicht.

*) Nicht von der technischen Gebundenheit! Das »Können« ist letzten Endes selbst nur ein Ausdruck des rein geistigen Gebundenheits- oder Freiheitsgefühles.

Diese Eigenschaften finden wir zunächst auf den archaischen Entwicklungsstufen der Kunst ausgeprägt. Allen priesterlich und feudal gebundenen Lebensanschauungen ist die Erscheinungswelt ganz selbstverständlich Zeichen und Gleichnis für ein dahinter sich verbergendes oder mit ihr in Beziehung stehendes, den äußeren Sinnen unsichtbares »Seelisch-Geistiges«. Weil das Gefühlserlebnis des archaischen Bildners zunächst nicht von der äußeren Erscheinung, sondern von diesem Geistigen erregt wurde, mußte er ihm auch einen besonderen »übernatürlichen« Ausdruck suchen. Die so zustandekommende Gestaltung in ihren typischen Eigenschaften des »Kristallinischen«*), der Flächen- und Blockgebundenheit, der symmetrischen Stilisierung usw. ist die gegebene Form, welche sich gleichsam als Wirkung, Abdruck jenes Geistigen in das Sichtbare darstellt. Keineswegs also hat der Materialismus recht, der das Besondere solcher Gebilde aus technischen Hemmungen und Anpassungen an Material und Technik, also aus bloßem Nichtkönnen erklärt. Solche Hemmungen bestehen, aber sie sind selber seelischen Ursprungs, d. h. sie entspringen der Scheu des primitiven Menschen vor dem Material, das als etwas Eigengesetzliches, im Grunde auch Eigensinniges, Geistbedingtes, gleichsam Heiliges betrachtet wird, führen also selbst auf das primitive »Weltgefühl« zurück. Diese Auffassung des leiblich-geistigen Verhältnisses, wie wir sie bei den Kulturvölkern der normal-archaischen Stufe, z. B. den Chaldäern und Ägyptern, ausgeprägt finden, gibt die letzte Erklärung der archaischen Form. Dem Ägypter z. B. war, im strikten Gegensatz zum Griechen, gerade das organisch Belebte, das Fließende, nicht in feste Zahlengesetze zu Fassende geistverlassen; nur indem er es gewissermaßen tötete, auf die kubische Form des Minerals, leblose Dauer, Abbilder starrer Grundverhältnisse des Kosmos herablähmte, näherte er es wieder jenem geistigen Prinzip, welches ihm nicht von innen her als »Leben« oder als bewußter »Wille« zu wirken, sondern (supranatural!) aus dem Weltall her den Dingen ihr Maß, ihre Zahl aufzuerlegen schien und das er — abermals welcher Gegensatz zum Griechen! — nicht im bewußten Leben der Person, sondern im Gegenteil in der Erstarrung des Schlafes und Todes zu erfahren meinte**).

*) Vergl. vor allem Robert Vischer: »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, sowie die Schriften von Löwy, Riegl, Julius Lange, Schmarsow, Worringer u. a.

**) Der Mensch erlebt ja, wie Metapsychologie und Religionspsychologie lehren, die Wirkung »übersinnlicher« Einflüsse an sich selbst und anderen nicht anders, als in einer Erstarrung, Aufhebung der

Diese abstrakt=gesetzmäßige Form wird nun naturgemäß vom Beschauer als das Gattungsmäßige, Vorindividuelle verstanden und stellt auch in gewisser Weise wirklich den Urtypus dar: Das Löwenhafte, Königliche wird versinnlicht, nicht der einzelne Löwe und König, die Dauer anstelle der wandelbaren Erscheinung. Aus diesem Grunde wird die gebundene Form den heutigen Betrachter fälschlich anmuten, als handle es sich überhaupt nur um ein Hinausprojizieren dessen, was wir im denkmäßigen Begriff oder auch im charakteristisch vereinfachten Erinnerungsbilde besitzen. Keineswegs liegt aber lediglich, wie Worringer *) meint, ein solcher Abstraktionsvorgang vor, durch welchen sich der primitive Mensch von der Fülle der verwirrenden Erscheinungen erlöst, keineswegs auch nur das vereinfachte Erinnerungsbild, welches er anstelle der Zufälligkeiten in der Natur darstellt, sondern zu allererst handelt es sich um den unmittelbaren Niederschlag eines primären Gefühlserlebnisses. Dies gilt vom archaischen Stilprinzip im allgemeinen. Bei den einzelnen Gebilden, welche Unsichtbares — Götter, Geister, Wesenheiten — als solches darstellen, einzelnen ikonische Typen der hieratischen Kunst (von den Götzenbildern der Naturvölker, den Mannstieren der Assyrer, Sphinxen der Ägypter, Engeln der persischen und christlichen Kunst, Dämonen und Teufeln bis hinunter zu Einzelheiten, wie Mandorla und Heiligenschein) handelt es sich um ursprüngliche Schauungen innerhalb jener auf die Sinnenwelt herabwirkenden übersinnlichen Sphäre selbst, die der primitive Mensch mit dem Gefühl zu erleben, gleichsam zu tasten glaubt. Ein an sich Objektives und Wirkliches innerhalb jener Sphäre stellt sich dem ekstatischen Priester in Gestalt einer subjektiv gefärbten Imagination dar (dem symbolischen Traumgesicht vergleichbar). Von dieser imaginativen Kraft bewahrt sich auch der Künstler einen Teil. Ihr verdanken jene ikonischen Typen das, was sie sanktioniert, sie bildet die Ursache ihres zähen Fortlebens. Keineswegs gehen sie also immer auf eine willkürlich mythen= oder symboleschaffende oder gar allegorische »Dichterphantasie«, auf eine

---

natürlichen Gleichgewichtsverhältnisse, in der Ek=Statik, welche zugleich der Ausdruck für eine Herabdämpfung des normalen Ichbewußtseins ist.

*) Abstraktion und Einfühlung. Ders., Formprobleme der Gothik. — Indirekt anregend waren für uns außerdem die Schriften Freuds, Stekels, Silberers, Marcinowskis, Lomers und anderer Psychoanalytiker. Ferner Hermann Beckh, Buddha, auch Steiner, »Rätsel der Philosophie« (Bd. 1), Wolfram, Gegen Psychoanalyse. Für das folgende vergl. auch Windelband, Allgem. Geschichte der Philosophie, Jeremias, allgem. Religionsgeschichte.

Verbildlichung unsinnlicher Begriffe des »theologischen Vorstellens« zurück, sondern in der Hauptsache und im Ursprung auf einen uns Heutigen kaum oder doch meist nur im pathologischen Sinne vorstellbaren zwangsläufigen imaginativen Prozeß (dem man auch mit dem gewiegtesten modernen Psychologismus nicht beikommen kann).

Eng mit solchen Beobachtungen verknüpft ist die Tatsache, daß das Maß altertümlicher Befangenheit des Stiles abnimmt mit der übersinnlichen Würde des gemeinten Gegenstandes. So stellten die Assyrer ihre Könige schemenhaft, unpersönlich, ihre Jagdtiere gleichzeitig mit höchstem Wirklichkeitssinn dar. Gegenüber der Fülle der gemeinen Erscheinung, zu der sich der Mensch nicht magisch-religiös, sondern praktisch verhalten darf, wird zuerst die besondere, dem Künstler, nicht dem Priester eigene sinnliche Beobachtungsgabe, Nachahmungsfreude frei, und der begabte Künstler wird deren Ergebnisse immer mehr und selbst »an höherer Stelle« auszudrücken suchen – zunächst freilich innerhalb der einmal vorgeschriebenen Typik. Das klassische Beispiel bieten wieder die Ägypter.

Je mehr sich die künstlerische Anschauungsweise – nach dem von uns dargelegten Gesetz – von der priesterlichen loslöst, um so mehr schwindet auch mit der »hellseherischen« Kraft der Expressionismus als Stil und macht einer der anderen von uns charakterisierten Verhaltungsweisen Platz. Indessen lassen sich auch auf diesen Stufen öfters wieder Umbiegungen ins Expressionistische beobachten. Diese zeigen sich nicht bloß in bewußtem Rückfall und Abbau der wirklichkeitsgemäßen oder ideal vervollkommneten Naturformen in das Gebundene (welcher meist nur das Vorspiel zu einer wirklichen endgültigen neuen Gebundenheit ist), sondern häufig auch durch Steigerung der wirklichen oder idealen Formen ins Abnorme hinein, wie es etwa in der Gotik und – auf sinnlicherer Stufe – in gewissen Strömungen des 17. Jahrhunderts der Fall ist. Wir betrachten hiermit die zweite typisch »barocke« Gattung des Expressionismus, die sich natürlich im Einzelnen oft mit der erstgenannten Stufe verschmilzt. Eine besondere Rolle spielt hier wiederum die ek-statische Bildung, welche jedoch diesmal nicht in abtötender Versteinerung, sondern in bewegtester Durchseelung, unnatürlicher Übersteigerung, Gleichgewichtsaufhebung infolge übermächtiger Erregung beruht, aber ohne daß den Gestalten die organische Belebtheit genommen würde.

Jenes »Übersinnliche« wird also nicht mehr bloß als ein Peripherisches empfunden, das von außen her formt, indem es gleichsam »tötet«, sondern es wird auch als ein im Innern, im Lebensprinzip, im Willen Wirkendes erfaßt, das die natürliche Körperform sprengt, und so wird es dargestellt. Dementsprechend hat der Künstler auch seltener eigentliche »Imaginationen«, sondern er gestaltet seine inneren Gefühlserregungen durch das Mittel der »Phantasie«. Der Barock wird in der Darstellung solcher Ekstasen bezeichnenderweise umso expressionistischer, je mehr er auf die wirklichkeitsgemäße Beobachtung wirklicher ekstatischer »Fälle« verzichtet und bloß aus der Form werdenden Erregung arbeitet. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Kunst des Greco mit der des Bernini. Bei der modernen Ausdruckskunst, welche geschichtlich vom Impressionismus des 19. Jahrhundert ausgegangen war, mithin den Rückschlag der ausgehenden barocken in die archaische Stufe darstellt, ist dies nicht anders.

Der Expressionismus als Stil bildet die Grundlage alles religiösen Gefühlsausdruckes, soweit dieser in Dualismus wurzelt (sei nun das »Übersinnliche« ein bloß supranaturales, wie in der Astralreligion der Chaldäer und Ägypter, oder, wie im Christentum und Buddhismus, eine vollständige Verneinung des Physischen)*). Damit ergibt sich seine innige Beziehung zum christlichen Glauben und zur christlichen Kunst, die nur, wie wir sahen, in einem seltenen höchsten Aufschwung zu dem Idealmonismus der Sixtina sich zu erheben wußte.

Das Christentum riß den Abgrund des Jenseits, von dem die Griechen weggesehen hatten, wieder auf und zeigte zugleich einen neuen Bund mit ihm. Nicht durch Herabdämpfung des Ichbewußtseins und des Lebensgefühles steigen wir zu ihm hinab, wie der ägyptische Eingeweihte, aber noch weniger

*) Die Kunst des Orients kennt in ihrer unwandelbaren religiösen Gebundenheit eine »idealistische« Kunst, einen Stil, welcher durch ästhetische Vervollkommnung das Wirkliche zu entsühnen und in der schönen Lebensgestalt das Geistige mit dem materiellen Sein zu versöhnen unternimmt, überhaupt nicht. Der volle Rhythmus der Stilbewegung (vom Archaischen, als dem Ausdruck eines gebundenen, zum Klassischen, als dem Ausdruck eines sittlich freien, zum Barock, als dem Ausdruck eines willkürlichen Verhältnisses des Menschen zur geistigen und physischen Welt und wieder zurück über das Archaistische zum (relativ) Archaischen u. s. f.) wird in der orientalischen Stilgeschichte nicht entfaltet. Die östliche Kunst wurzelt im Expressionismus (der archaischen und barocken Ausprägung). Unmittelbar daneben bildet sie Realistisches und vor allem Impressionistisches aus, hält sie die diesseitige Welt des flüchtigen Scheins, der sinnlichen Maya objektiv fest. So lebt der Orientale nebeneinander in der religiös-transzendenten Sphäre und in der sinnlichen; ein Übergang, eine Versöhnung von beiden wird ihm nicht zum Problem.

durch Steigerung des diesseitigen Lebenswillens werden wir seiner inne, wie der apollinische, der dionysische Grieche, sondern wir nehmen es in unsere bewußte seelische Innerlichkeit, in unser »Ich« auf. Das Reich Gottes ist kein bloßes Jenseits, das von den Sternen her auf die Materie formend wirkt, sondern es ist »inwendig in Euch«. Wir nehmen es als eine sittlich-religiöse Aufgabe in unseren bewußten Willen auf, um von innen her das widerstrebende Fleisch mit allen seinen Trieben zu durchgeistigen, zu heiligen und dadurch zu erlösen. Aus diesem neuen Erfassen des Verhältnisses zu Leib und Geist ergibt sich die neue christliche Form, der neue christliche Stil. Es ist klar, daß dieser, weil auf dualistischer Grundlage erwachsen, im gewissen Sinne zum archaisch-morgenländischen Expressionismus zurückkehren und sich gleichzeitig den verwandt gearteten germanisch keltischen Formanfängen verschmelzen mußte. Wieder ist anfangs die »Form« (= Stil) das Tötende, auf das Starre, Unlebendige zurückführende. Der große Unterschied des christlichen Expressionismus vom morgenländischen (von Ostasien sei hier abgesehen) ist aber darin zu suchen, daß infolge des viel strengeren Dualismus das Geistige und Leibliche, Stilgebendes und Stilempfangendes, in einem Spannungsverhältnis zueinander empfunden werden. Die sichtbare, begrenzte Körperform ist auf das Unsichtbare, den leeren, unbegrenzten, geistbedeutenden Raum willensmäßig bezogen, weil ein Unsichtbares in ihm selber willensmäßig wirkt. Das ägyptische Idol bleibt flächenmäßig in der Ebene befangen, ruht in ihr; das »byzantinische«, »romanische« scheint aus seinem Block-, seinem Ebenenzwang sich lösen, in den leeren Raum hinausschweben zu wollen. Der Sinn der christlichen Frontalität ist somit genau der umgekehrte der vorchristlichen. Später in der Gotik strebt die belebter gewordene Form vollends sich in den Geist-Raum aufzulösen, will nicht von ihm begrenzt, sondern von ihm entkörpert, zugespitzt, durchlöchert werden: so wird der gotische Turmhelm innerhalb des Expressionismus zum vollkommensten Gegensatz der ägyptischen Pyramide. –

Die besondere weltanschauliche Verfassung, die uns im Idealismus und Expressionismus die Möglichkeit einer religiösen Kunst erkennen ließ, hat als solche unmittelbar noch nichts mit Religion zu tun. Wir können sie nur als

»präreligiös« bezeichnen*). Einen »religiösen Stil« als solchen gibt es überhaupt nicht**). Alle Versuche, die Kennzeichen des Religiösen schon in der vagen Gefühlssinnbildlichkeit, in der »Musik« der reinen Form nachzuweisen, scheitern. Ob ein Künstler an Gott glaubt (oder doch sich einem gottgläubigen Zeitalter widerstandslos einfügt), läßt sich aus der Formsprache seiner Kunst allein niemals ersehen. Religion ist nicht bloße Stimmungssache, kein reiner Gefühlsakt, sondern ein Fühlen, Wollen und Denken Zusammenfassendes. Ein religiöses Kunstwerk geht nicht nur, wie alle echte Kunst, aus Gott hervor, sondern es handelt auch von ihm und von dem Menschen, der ihn erkennt. Sein Gegenstand ist nicht die Natur, das All, das göttliche Außersich, sondern Gott und der Mensch, nicht das Werk, sondern der Wirkende und der ihn sucht, Gott und die Vergottung, das Heilige und die Heiligung. Nur dadurch, daß die Kunst vom Göttlichen handelt, führt sie auch ganz zu ihm zurück, und hebt so jene Kluft zwischen Religion und Kunst auf, von der wir gesprochen haben. Ein »religiöses Stilleben« ist nicht mehr als eine fiktive Abstraktion, der nicht einmal theoretische Daseinsberechtigung zukommt. Kann man die süße Weltlichkeit der törichten Jungfrauen von Straßburg, besser noch: kann man ein gotisches Liebespaar als religiöses Kunstwerk ansprechen? Verliert nicht vielmehr der gotische Formenapparat auf weltliche Zwecke (z. B. in der gotischen Profanarchitektur) angewandt, merkwürdig rasch sogar seine eindeutig »präreligiöse« Beschaffenheit?

Es gibt keine religiöse Kunst ohne religiösen Gegenstand!

Wie das Gemüt, einmal vom Göttlichen angerührt, sich aus seinen Dämmerungen, schweifenden Erregungen zu den Säulen des Glaubens tasten kann, in dem das Gotterleben und -wissen einer ganzen Menschheit sich zu fest umrissenen Sinnbildern geklärt hat, wie es erst so (gleichsam in der festen Ehe mit Gott) Sühne und Heiligung findet für seine »Übersinnlichkeit«, die auch ein Laster sein kann: so muß auch der Künstler (nach seiner angeborenen Natur meist nur ein Pantheist, ein Abenteuerer zwischen beiden Welten) zu den Symbolen des Glaubens greifen, darf er nur von ihnen und

*) Derselbe Ausdruck bei Kauders im Kunstblatt 1918, Heft 6. — Präreligiös als Weltanschauung und lebensbestimmendes Prinzip ist z. B. der Buddhismus, der dann durch die Aufnahme des brahmanischen Götterhimmels Religion wurde, ähnlich wie auch der chinesische Taoismus.

**) Hier unser entscheidender Gegensatz zu Simmel (»Rembrandt«), dem einzigen im übrigen, der überhaupt das Problem der religiösen Kunst gesehen hat.

an ihnen eine letzte Rechtfertigung und Ordnung seines Gestalt verlangenden Gefühles erhoffen. Auch dadurch freilich fällt ihm das religiöse Kunstwerk noch keineswegs in den Schoß, aber er hat eine zweite grundlegende Bedingung seines Wesens erfüllt. Alle religiöse Kunst bleibt in einem bestimmten Sinne »literarische« Kunst: sie soll und muß mit und innerhalb der direkten rein bildkünstlerisch formalen »Gestaltung für das Auge« (Cornelius) auch Werte indirekter, assoziativer Art vermitteln, Vorstellungen anregen, wie sie auch das Wort des Dichters mitzuteilen vermöchte. Wir berühren hier gleichsam den kritischen Punkt unserer ganzen Fragestellung; um so mehr, als es sich nicht bloß um ein Anschauen geschichtlicher Tatbestände religiöser Kunst handelt, sondern um eine grundsätzliche Erörterung dessen, was sie bedingt, mithin auch um eine Forderung an die religiöse Kunst der Zukunft. Die Einwände, die sich an dieser Stelle gerade aus der gegenwärtig üblichen Kunstbetrachtungsweise ergeben müssen, liegen nahe genug. Kommt es denn grundsätzlich in der Kunst auf den »Gegenstand« überhaupt an, lenkt nicht jedes gegenständliche Erzählen und Schildern den Künstler von seiner eigentlichen Bestimmung ab und auf das Unwesentliche, letzthin Unkünstlerische hin?

Die so fragte, war bekanntlich die impressionistische Doktrin, welche die Rolle des »Gegenstandes« dadurch auf ein Minimum einschränkte, daß sie ihn unmittelbar der Welt der zufälligen Eindrücke entnehmen und lediglich nach dem sinnlichen Erscheinungsreize, nicht nach der Bedeutung auswählen hieß. Der Impressionismus, welcher sich uns rein stilistisch betrachtet als unfähig der präreligiösen Form erwies, verbot sich so das eigentlich religiöse Kunstwerk auch grundsätzlich; in der Tat hat ja auch das impressionistische Zeitalter für das Religiöse nur ein psychologisches, geschichtliches oder rein moralisches Interesse gehabt und seine Künstler sind, wenn sie sich entgegen dem Zeitwillen am religiösen Thema versuchten, vollkommen an dieser Aufgabe gescheitert. Im übrigen war mit dem Impressionismus – rein künstlerisch betrachtet – ein geschichtlicher Endpunkt, der äußerste Grad an Reinheit, Abstraktheit der Malerei verwirklicht. Die einmal erreichte Isolierung der einzelnen Kunstbetätigung wurde in einer Verfallszeit der sinnlichen Gestaltungskraft erzieherisch von höchstem Nutzen. Es zeigte sich, daß eine undichterische, unphilosophische Malerei und noch mehr eine solche Plastik

im stärksten Grade künstlerisch vollkommen sein konnte. Freilich hatte sie es ja auch in gewisser Weise leichter, höchste Qualität zu erreichen – denn es ist leichter, eine Rübe künstlerisch vollkommen zu malen, als eine Himmelfahrt. Erst allmählich kam zum Bewußtsein, daß mit der gewonnenen steilen Höhe in der »reinen« Malerei der Umfang der damit ausgedrückten menschlichen Gefühle immer mehr eingeengt worden war, und daß man auf die Dauer mit der Tatsache rechnen mußte, daß im allgemeinen hinter dem Kunstwerk nicht die Abstraktion eines Nurmalers, Nurbildhauers zu stehen hat, sondern der Künstler, welcher im Grunde immer Maler, Bildhauer, Dichter in einem ist, und noch mehr als das, nämlich: Mensch! ‹Vergl. Exkurs II.›
Dieser Einsicht hat wohl auch die neue nachimpressionistische Kunst zunächst entsprechen wollen, indem sie streckenweise auf jeden Gegenstand überhaupt verzichtete und die innere Gefühlswelt in freien Farb- und Formsymbolen zu gestalten suchte. Indem sie die Malerei nach der Analogie des musikalischen Schaffens auffaßte, hoffte sie, das innerste Ich, welches die Totalität des ganzen Menschen zusammenschließt, durch die reinen Gefühle im Kunstwerk auszudrücken, somit also die enge und hochmütige Fachmäßigkeit des l'art pour l'art-Standpunktes zu überwinden. Inwiefern dieser Versuch eines Kandinsky ‹dem sich im übrigen innerhalb derselben Generation die ziemlich grobe Gegenständlichkeit der Futuristen entgegenstellte› nur beschränkte Aussichten bietet, dies zu untersuchen, müßte die Aufgabe einer besonderen kunstpsychologischen Studie sein. Hier nur das eine: Wenn die junge Kunst wirklich das »Literarische« nach wie vor ausschließen, das Gegenständliche noch mehr relativieren, wenn nicht völlig aufheben sollte, würde sie den Abstand der Kunst vom Volke, des Künstlers von der Menschheit vollends vertiefen und damit die seelenbildende, wesensaufbauende Kraft des Kunstwerks noch mehr vermindern, als es bereits die impressionistischen Künstler getan. Die Kunst würde dann vollends die Sache weniger Auserkorener geworden sein und ihr gegenwärtiger Richtungswechsel würde nur eine flüchtige Reaktion bedeuten, bestimmt in einer allzu abstrakten und lebensfremden Gefühlsmäßigkeit zu ersticken. Indessen, auch wer sich gegen die Verwechslung der Malerei mit der Musik wehrt, könnte noch immer fragen, ob ein Grund besteht, gerade im Punkte der Gegenständlichkeit

über das hinauszugehen, was die Kunst des äußeren und inneren Impressionismus an Gegenständen beibehalten hatte. Dieselben Motive, in deren Gestaltung der Impressionist seine »sinnlichen« Gefühle symbolisierte, können auch dazu dienen, um an ihnen mehr »übersinnliche« Gefühle Form und Farbe werden zu lassen! Mithin wäre eine besondere »literarische« Erfindung und Charakteristik nach wie vor unerwünscht? Die gleiche »Rübe«, die einen Schuch als Stofflichkeit, Tastreiz, Tonwert, einen Liebermann als Farbfleck erregte und sie solches Lustgefühl in Pinselstriche umsetzen hieß, kann den heutigen Maler gleichsam als »Mysterium« begeistern und ihm den Vorwand geben, ein derartiges innerliches Erlebnis zu gestalten. In der Tat hat auch diese Auffassung unter den modernen Künstlern in Deutschland und noch mehr in Frankreich Anhänger. Man sieht daran, wie eng unsere Gegenwart noch mit der impressionistischen Einstellung verknüpft ist! Mit Beziehung auf das religiöse Kunstproblem könnte man hier den Willen erkennen, auf alle Fälle bewußt im »Präreligiösen« zu verharren, d. h. in jenem allgemeinen Pantheismus, der ohne weiteres in jede Form eingehen kann und den Schopenhauer einmal als »höflichen Atheismus« bezeichnet hat.

Soviel steht fest: soll es auch in der neuen Ausdruckskunst bei dieser Art von unliterarischer Gegenständlichkeit und der mit ihr bekundeten, höchstens präreligiösen Gesinnung endgültig sein Bewenden haben, so müßten wir in Zukunft auf das religiöse Kunstwerk im eigentlichen Sinn verzichten und es wären alle heutigen Versuche einer Malerei und Graphik der religiösen Gegenstände ohne innere Berechtigung, künstlich, innerlich unwahr, oder doch unzeitgemäß, eine Sackgasse der Entwicklung! —

Präreligiösen Stil und religiösen Gegenstand haben wir als zwei Grundvoraussetzungen des religiösen Kunstwerks erwiesen. Derjenige würde uns aber mißverstehen, welcher annimmt, wir glaubten nun die Begriffsbestimmung des religiösen Kunstwerkes gleichsam erschöpft zu haben, indem wir uns eine gewisse Formbeschaffenheit und einen gewissen Inhalt äußerlich zusammengefügt dächten! Keine Stilgesinnung: weder diejenige, der das Geistige in der Vollkommenheit des Irdischen durchschimmert, noch eine solche, die ihre besonderen naturabweichenden Gleichnisse für jenes

Geistige suchen zu müssen glaubt — wird dadurch, gleichsam automatisch, das religiöse Kunstwerk hervorbringen, daß sie auf den entsprechenden Gegenstand angewandt wird. Die dem Wesen des »Gegenstandes«, also der religiösen Person oder der religiösen Tatsachen entsprechende künstlerische »Auffassung« ist nämlich damit keineswegs gewährleistet. Ein Palma, Renaissanceidealist, der die Sinnenschönheit dadurch vergeistigte, daß er sie künstlerisch vollendete, hatte noch kein religiöses Kunstwerk hervorgebracht, wenn er sein schönes Modell als heilige Barbara bezeichnete. Ebensowenig ein moderner Kubist, der etwa sein künstlerisches Gebilde — statt »Maske«, »Violinspieler« oder »Eiffelturm« — »Madonna« nennen wollte. Entscheidend ist erst in beiden Fällen die innere Beziehung, welche ein Künstler zum religiösen — mythischen, legendarischen, symbolischen oder dogmatischen — Motiv aufbringt und welche den gesamten Ausdrucksgehalt der Gestaltung von der allgemein künstlerischen Handschrift an bis zu dem, was alle besondere gegenständliche Charakteristik ausmacht, durchfärbt und damit die religiöse Auffassung verbürgt.

Das Problem der Form und des Gegenstandes verknüpft sich aufs engste mit dem Problem der religiösen Gesinnung.

Wir behaupten: jene notwendige Beziehung ist allein gesichert durch die ⟨richtig verstandene⟩ Religiosität des Schaffenden selbst, welche ihn in den geschilderten religiösen Motiven etwas erkennen läßt, was er gläubig bejaht und verehrt. Was dieses »Etwas« ist, auf das sich die Teilnahme bezieht, das wird sich je nach Charakter, allgemeiner Wesensbeschaffenheit, Weltanschauung, ja Konfession des Schaffenden sehr verschieden beantworten. So wird der Idealist hier den religiösen Akzent grundsätzlich anders verteilen, als der Expressionist. Bedeutungslos ist zunächst auch, ob sich die Religiosität des Künstlers auch außerhalb des Schaffensaktes, also etwa in seiner Lebensführung und täglichen Gesinnung nachweisen läßt. Bestimmend für ihn als Künstler ist allein, ob er während des Schaffens, genauer: in und mit der künstlerischen Konzeption, ein gläubiges Verhältnis zu seinem Gegenstande aufbringt und somit den unveränderlichen Wesensgehalt des religiösen Motives respektiert. Nicht in der Tat, sondern im Gleichnis des Kunstwerkes legt der Künstler sein bestimmendes Verhältnis zur Welt dar. Der Schauspieler, dem der Hamlet »liegt«, braucht noch kein Hamlet im Leben zu sein, obgleich das Hamletartige

irgendwie in ihm veranlagt ist. So braucht auch der Maler, dem der Ausdruck des Religiösen gelingt, weil er es schaffend erlebt, in seiner Lebenshaltung kein Heiliger zu sein. Forain hat beachtenswerte religiöse Radierungen geschaffen und gleichzeitig doch ausgezeichnete Studien nach der Pariser Halbwelt gemacht. Es hieße die unveränderliche Eigenart, das Vorrecht des Künstlers in seinem Verhältnis zur Welt verkennen, wenn man anderes fordern wollte.

In diesem Sinne also, aber auch nur in diesem, muß der religiöse Künstler glauben. Indessen sind die Stufen des Glaubens verschieden. Es gibt einen aus Erziehung und Gewohnheit gleichsam selbstverständlich gewordenen Kinderglauben, der sich bei der Gelegenheit kultischer Verrichtungen automatisch einstellt, im übrigen aber das Wesen eines Menschen kaum tiefer bestimmt. Diese Religiosität – und auch sie ist Glauben, weil ihr ja kein Zweifel gegenübersteht – hat wohl in vielen Malern religiöser Gemälde seit der Renaissance den besonderen Ausdrucksgehalt bestreiten müssen. Und es gibt eine Ergriffenheit des ganzen persönlichsten Wesens von Gott, die, fast könnte man sagen: bis in die Knochen geht, die Religiosität der großen Heiligen und Ketzer! Auch von ihr lebt etwas in manchem Künstler und sie wird in manchem Kunstwerk sinnfällig.

Nun ist folgendes auffallend. Der Künstler des Palmatypus, ja selbst sein schwächster Nachahmer, wird von den offiziellen Verwaltern des Glaubens, von der Kirche noch immer geduldet. Im Barock und Rokokokatholizismus war sogar ein gewisser sinnlicher Reiz zur Förderung der »Andacht« nicht unwillkommen, wenn nur die Dezenz gewahrt, der fromme Augenaufschlag vorschriftsmäßig blieb. Später, in der durchweg nazarenisch empfindenden Kirchenfrömmigkeit des 19. Jahrhunderts war freilich eine weitergehende Entstachelung des Sinnlichen nach dem Vorbilde der Sixtina erwünscht. Im übrigen genügte es aber auch jetzt, daß die Anforderungen der Ikonographie korrekt erfüllt waren, um ein Kunstwerk kirchenfähig zu machen. In allen diesen Fällen haben wir es nun – und damit führt uns die Frage nach der Gesinnung zum Problem der Stilgrundlage zurück – mit der mehr »idealistischen« Formkonvention zu tun. Man fühlte wohl, daß sich in allen idealistischen Formgebaren religiöser Malerei doch immer noch ein Abglanz jener höchsten religiösen Schönheit spiegelt, jener Vorwegnahme eines sündelosen Gnadenzustandes, die wir in gewissen altchristlichen Kompositionen, bei den Sienesen

des 14. Jahrhunderts, bei Stefan Lochner und Fra Angelico, bei Perugino und endlich in höchster Potenz bei Rafael verehren.
Dem gegenüber setzt die Kirche heute jedem Versuch, religiöse Stoffe im Gewande expressionistischer Ausdruckskunst, soweit diese nicht altertümliche Vorbilder einfach nachahmt, darzustellen, das äußerste Mißtrauen entgegen. Ja, im eigenen Lager, von den mitstrebenden Künstlern und Kunstfreunden selbst, werden die »gemalten Bibelzitate« einiger Modernen als innerlich unwahr verdächtigt. Ist denn wirklich eine Glaubensnotwendigkeit in diesem Bevorzugen eines überlieferten Mythos und nicht vielmehr lediglich der Wunsch nach einer monumentalen Kompositionsgelegenheit? Das fragen dieselben, die einem Heiligenbilde Veroneses, Tizians, Rubens, Ingres niemals zum Vorwurf machen würden, daß es wahrscheinlich auch nur entstand, weil der Auftrag vorlag und weil gerade die neue Fassung einer althergebrachten Aufgabe die Künstler interessierte. Man fühlt eben instinktiv, daß gegenüber einer idealistischen Kunst der religiösen Gegenstände der Anspruch einer formalen Gläubigkeit genügt, denn sie vermag an den Stätten des Glaubens zu repräsentieren, eine im Weltlichen zerstreute Menge zur Andacht an sich zu fesseln. Der Expressionismus dagegen prüft die religiöse Gesinnung des Künstlers bis in die Tiefen des Gewissens!
Die weitaus größere Zahl echt religiöser Künstlerbegabungen und Kunstwerke ist innerhalb des Expressionismus hervorgetreten und die geschichtliche Beobachtung lehrt, daß ein zum religiösen Ausdruck veranlagter Künstler auch innerhalb einer idealistisch empfindenden Generation und Formgewohnheit weit öfter gerade dadurch das Höchstmaß von Ausdruck erreicht, daß er von der reinen, Wahrheit und Schönheit vereinigenden Norm in das Ekstatisch-Abnorme abbiegt. Correggio und Parmeggianino bildeten so in der Hochrenaissance schon den gegenreformatorischen Barock vor. Mit dem Expressionismus ist eine laue Gesinnung viel schwerer vereinbar, weil er zumeist eine viel unmittelbarere Berührung mit dem Transzendenten voraussetzt. Indessen zeigen uns ja schon die Berichte von »schwarzen Magiern«, die sich mit dem Teufel verbündeten und die errungenen übersinnlichen Kräfte mißbrauchten, daß man von jeher im Übersinnlichen nicht weniger auszuschweifen vermocht hat als im Sinnlichen. Auch der Künstler gerät sehr leicht in Versuchung und wir finden noch im Mittelalter nicht ganz selten den

Ausdruck einer furchtbaren metaphysischen Perversion, eine grauenhafte
Lust am Luziferisch-Dämonischen, die wohl nicht immer nur aus dem frommen
Eifer zum Abschrecken zu erklären ist. Immer aber setzen doch alle solche
Abirrungen den Bestand eines unbedingten Glaubens voraus. Erst die
Gegenwart hat die Möglichkeit einer noch schlechthin areligiösen Gesinnung,
die dennoch schon zum Expressionismus als zum passenden Ausdruck ihres
Wollens greift, erwiesen. Unter solchen Umständen ließe sich heute sogar so
etwas wie eine bewußte oder unbewußte Verhöhnung einer religiösen Idee
durch den modernen Künstler denken, Verzerrung des in seinem Glaubens-
gehalt eindeutigen Motivs in das bloß Gespenstige und Okkulte. Und dies
– bedünkt uns – wäre größere Sünde als die oberflächliche Andacht eines
»Idealisten«.

Bei der gegenwärtigen geistigen Lage, wie sie in der Loslösung der Kunst
von der Gesinnung des 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck findet, wird also
die Frage nach der Möglichkeit einer wahrhaft religiösen Kunst zur letzten
dringendsten Frage an das Kulturgewissen überhaupt. Werden wir,
werden unsere Künstler, in irgendeinem Sinne noch oder wieder glauben
können? Nicht »glauben« im Sinne einer gern und gleichsam naiv getragenen
Kirchlichkeit, in die sich die Künstlerphantasie gelegentlich sogar leidenschaftlich
hineinsteigert (so also, wie etwa der katholische Rubens gewiß gläubig war),
auch nicht gläubig im Sinne einer frommen, ein wenig sentimentalen Andacht
zum »Kinderglauben«, wie sie für so manchen »idealistischen« Maler des
19. Jahrhunderts bezeichnend ist – alles das würde angesichts einer meta-
physisch und bekennerisch aufgewühlten Generation, die noch inmitten einer
ungeheuerlichen technisch-kapitalistischen Lebenseinrichtung, ja vor dem
großen Umsturz in Deutschland den Mut zum Expressionismus aufgebracht
hatte, nicht genügen. Alles das war möglich, solange der Schaffende sich in
eine als selbstverständlich hingenommene Abhängigkeit von der Autorität
des katholischen oder reformierten Kirchenglaubens begab, sie nur mit seiner
persönlichen Frömmigkeit durchtränkend. Heute sind die dienenden Bezie-
hungen gelöst. Die neue Gesinnung fordert vom Künstler gebieterisch eine
innerlichste Stellungnahme zum Christentum und damit zur Religion über-
haupt, wenn er es wagt, religiöse Vorgänge und Gestalten darzustellen.
Wer heute die christlichen Mysterien und Historien, Gleichnisse und Legen-

den darstellen will, muß wissen, daß er es als Bekenner zu tun hat; sonst wird ihm nur Hohn und Verzerrung gelingen, während ihm gestern noch ein gewisser Ausdruck von Naturandacht und Menschlichkeit auch ohne Religion möglich geblieben wäre. Eine weit höhere Bewußtheit wird heute von der künstlerischen Entschließung verlangt als gestern und jemals. Der Künstler muß sich fragen, ob er als Einzelner und Einsamer aus dem künstlerischen Gewissen heraus, das auch die Triebkraft seines Schaffens bildet, ein inneres Verhältnis zur Religion aufbringt, das heißt: ob ihn als Schaffenden ein wirklich religiöses Interesse zu den geheiligten Stoffen treibt. So stehen wir wieder vor der Frage:

Haben wir heute eine auf solchen Voraussetzungen erwachsene, also in irgendeinem Sinne religiöse Kunst? Werden wir sie haben? Ein kritischer Rundblick über die gegenwärtigen religiösen Versuche in der neuen Malerei und Graphik, ein Ausblick auf ihre Entwicklungsmöglichkeiten, ein Rückblick auf ihre geschichtlichen Voraussetzungen wird uns zum mindesten den Rohstoff zur Beantwortung dieser Fragen liefern.

DRITTES KAPITEL:

KUNST UND RELIGION IM 19. JAHRHUNDERT

JEDER Versuch, die Frage nach Sein und Sinn einer religiösen Kunst für die gegenwärtige Kulturmenschheit zu beantworten, muß ausgehen von jenem historischen Augenblick, in dem man zum erstenmal wieder den Druck dieser Frage empfand und sogleich daran ging, sie praktisch zu lösen. Dieser wunderbare Augenblick ist uns gegeben in jenem merkwürdigen Wiedererwachen des metaphysischen Ichbewußtseins in der Generation des Novalis, die es – nach soviel Aufklärung und stolzem Heidentum der Seele – plötzlich wieder gelüstete, sich an ein Übersinnliches innig, kindlich und unbedingt hinzugeben, statt es im besten Fall bloß als eine Voraussetzung der praktischen Vernunft anzuerkennen. Aus der Romantik, also rein zeitlich aus derselben Generation am Anfang des Jahrhunderts, in der die moderne Kunst überhaupt wurzelt, ist auch der epochemachende Versuch einer Erneuerung der religiösen Malerei hervorgegangen. Das Nazarenertum der deutschen Klosterbrüder von San Isidoro bedeutete den gleichsam organisierten und systematischen Versuch, der neuen bürgerlich-christlichen Gesellschaft eine neue christlich-bürgerliche Kunst zu schaffen. In einer Zeit, die nicht mehr das »objektive« religiöse Bewußtsein*) früherer Jahrhunderte besaß, gehörte dazu vor allem die Erneuerung des religiösen Glaubens. Es war nun der (in seiner tiefen Romantik heute sehr mit Unrecht belächelte) Wille des Künstlers, dies eigentlich religiöse Erlebnis aus eigener Kraft, d. h. aus seiner zunächst nur »poetischen« Geistgläubigkeit wieder zu erwecken, und erst auf Grund solcher persönlichen Heiligung im Sinne Wackenroders an eine Erneuerung der religiösen Kunst zu gehen. Bei weitem der größte Teil der geistigen Arbeit mußte auf diese innere Vorbereitung verwandt werden, die nur in sektiererischer Ablösung vom Leben und der Gesell-

*) Vergl. Simmel, Rembrandt, und die hier durchgeführte höchst brauchbare Scheidung einer »objektiven« und einer »subjektiven« Religion.

schaft zu vollziehen war. Erst in zweiter Linie konnte und sollte dann auch die künstlerische Gestaltung selber kommen.

Durchdrungen von dem Gegensatz der Religion und Kunst und vorab entschlossen – statt wie die alten Künstler mit diesem Engel zu ringen und in solchem Kampfe zur höchsten Kraft zu reifen –, sich der religiösen Forderung bedingungslos zu unterwerfen, konnten die Nazarener den ihrem Gefühl entsprechenden Ausdruck nur in einer Form finden, welche hinter der Natur gleichsam zurückblieb. Bereits der Klassizismus hatte Barock und Rokoko als etwas einseitig Sensuelles, seine ekstatischen Gebärden als rein sinnliche Verzückungen empfunden; ihm hatte er ein Geistiges als wahre innere Natur gegenübergestellt, das er aber nur als ein bloß moralisches Prinzip und Postulat empfand. So wurde der neuen, bürgerlich-moralischen Gesellschaft die Antike das Vorbild »edler Einfalt und stiller Größe«, und die Art, wie ein Canova, ein Thorwaldsen, Carstens, Flaxman die antike Form auffaßten, bestand darin, daß man sie sorgfältig aller barocken Bildungen entkleidete und ins Glatte, Flächenhaft-Schattenlose übersetzte. Schon hier lag also eine archaisierende Tendenz vor, die nur durch den »klassischen« Geschmack in Schranken gehalten wurde. Sobald nun die neue katholisch gesinnte Generation auf den Plan trat, der das Geistige nicht nur ein Moralisches, sondern ein Metaphysisch-Reales war, mußte man mit der Reduktion der Form noch weiter gehen und statt in der Antike und Renaissance in der christlichen Frührenaissance und Gotik die geeigneten Vorbilder suchen. Immer noch bestand das Eigene, das man dabei zu geben hatte, vor allem darin, daß man den Vorlagen allen heimlichen Naturalismus, alles Preziöse, Persönliche wegnahm, weil man darin wohl den weltlichen Künstlergeist jener Zeitalter witterte und zugleich ihre »Unvollkommenheit«. Was übrig blieb, waren nicht selten jene bis zur Kraftlosigkeit ausgelaugten Umrisse und Farben, jene blassen formalen Allgemeinheiten, die den Betrachter der Riesenkartons der Overbeck und Cornelius mit sattsam bekannter Langeweile zu strafen pflegen. Der Sinn der ganzen Stilbewegung war dennoch in der Grundtendenz mehr »expressionistisch« (in dem von uns gekennzeichneten Sinne) als »idealistisch«: nicht Vollendung der Natur, damit sie in ihrer Vollkommenheit den innewohnenden Geist zu sich selber kommen lasse, sondern ihre Alteration durch ein schlechthin Übernatürliches: Alteration aber nicht durch lebendige Ver-

zückung im Sinne des Barocks*), sondern durch eine Art von Abtötung. Daß ein solcher Archaismus sich freilich (trotzdem ursprünglich Trecento-kopien der Gebrüder Riepenhausen inspirierend gewirkt hatten) zunächst nur die sanfte Kantilene Angelicos und Peruginos, später auch Rafael als Vorbild nahm, keineswegs die erhabenen Häßlichkeiten des Romanisch-Byzantinischen, Giottos und der Camposantomeister oder auch der barocken Spätgotik verstand — dies oft ganz unleidlich Zahme, Säuerlich-Süße der religiösen Versuche unserer Nazarener und ihrer Epigonen erklärt sich aus dem Geiste des »gebildeten« vormärzlichen Bürgertums, dem der Maler nach seinem praktischen Beruf weit näher stand als der Dichter, und aus seinem bald nur noch schwärmerischen, nicht mehr schöpferischen Verhältnis zur Religion als dem »Väter-« und »Kinderglauben«. Es ist der rechte Ausdruck des etwas äußerlichen, bescheiden-pietistischen »Innigkeits-« und Andachtsideals in der neuen bürgerlichen »Frömmigkeit«, der das Salz großer übersinnlicher Erregungen fehlt. Beschränkte sich so die Gefühlssymbolik der nazarenischen Formmittel durchschnittlich auf ganz wenige eintönige Empfindungen, ihr Schönheitsideal auf eine mark- und geschlechtslose Typik, so waren die gedanklichen Bedeutungsinhalte, mit denen ein Cornelius oder seine Nachfolger die leeren Umrisse der großen Kartons belasteten, um so gewaltiger. Nur wo man der philosophischen Belastung auswich und sich auf das Lyrisch-Religiöse beschränkte, in bescheideneren Arbeiten meist zeichnerischer oder graphischer Natur, gelang der asketischen Manier Overbecks, des jungen Schnorr, der Veit, Glink, Pforr, ja selbst noch Nachzüglern wie dem trefflichen Führich, Steinle bisweilen die gnadenhafte Erfüllung ihres Kunstideals: es sind darunter Werke von einer kaum sagbaren sphärenhaften Reinheit, weihevollen Andacht und Lieblichkeit des Klanges, gegen welche selbst die Gotik fast weltlich erscheint.

In den großen Arbeiten aber blieb das Auszudrückende, der Ideengehalt, in einer so kühlen, unsinnlichen (nicht übersinnlichen), rein theologischen Schicht,

*) Barock ist Romantik der bildenden Kunst, formalpsychologisch verstanden. Was ein Novalis in dem furchtbar ekstatischen Hymnus auszusprechen wagte: »O, daß das Weltmeer schon errötete und in blutendes Fleisch aufquölle der Fels!« hätte nur einer Gestaltung in der Weise Berninis oder des Greco, nicht den steifen und korrekten Archaismen der Schnorr und Veit entsprochen. — Tatsächlich hat ja auch in Frankreich die malerische Romantik eines Delacroix den Klassizismus nicht fortgesetzt, sondern vielmehr den Barock wieder aufgenommen, freilich gerade die ekstatischen Möglichkeiten darin weniger aufgesucht, sondern nur dem Realismus eine gewaltige Überlieferung zugeführt. Der französischen Entwicklung war dadurch ein großer Vorsprung vor der deutschen gesichert.

daß es in keiner Weise auf das Wesen der Form Einfluß gewinnen konnte. Ein Vergleich von Dürers apokalyptischen Reitern, wo jeder Strich von seherischer Erregung zittert, und Cornelius' bekanntem Karton desselben Gegenstandes, wo die Linien gleichsam unbekümmert um das Vorgehende ihre bedächtig feinen Züge machen, ist hierfür höchst bezeichnend. Im Grunde war der eintönig singende Umrißstil der Zeit ornamental gerichtet und in der Tat hätte gerade das rein Symbolisch-Ornamentale, das »Hieroglyphische« auch eine angemessene Form für mystische und dogmatische Spekulationen der Frühromantik abgeben können.

Dies damals schon erkannt und verwirklicht zu haben, bleibt das unsterbliche Verdienst eines großen Einzelnen: Philipp Otto Runges! Runges religiöse Eingebungsquelle war nicht die biblische Geschichte, in die erst sein Schüler, der 12 Jahre jüngere Overbeck, abbog, sondern – echt frühromantisch! – die Natur. Dies hat er mit Caspar David Friedrich gemeinsam. Friedrich, persönlich ein gottesfürchtiger Mann, hat das religiöse Motiv der Nazarener überhaupt gemieden. Als Künstler verharrte er bewußt in dem, was wir präreligiös genannt haben, indem er sich in seinen landschaftlichen Stimmungsbildern eine nicht nur politische, sondern auch mystische Licht- und Natursymbolik ersann. Seine offenbaren Zukunftswirkungen erstrecken sich daher auch in die Entwicklung der deutschen Wirklichkeitsmalerei, nicht in die der Ideenkunst. Runge dagegen, selber ein ahnungsvoller Verkünder zukünftiger Landschaftsmalerei, wich nicht ins Andeutende und Versteckte aus, sondern unternahm es kühn, den Geist der Natur zu beschwören und in leibhaftigen Gestalten sichtbar zu machen. Dadurch näherte er sich dem wahren religiösen Mythos. Seine »Tageszeiten« bilden den Versuch, eine eigene, aus freier religiös-romantischer Künstlergnosis geborene Naturbildlichkeit zu gestalten, welche die geistigen und natürlichen Grundlagen aller Glaubensbekenntnisse und damit auch das christliche Geheimnis umschließen sollte. (Vergl. die lesenswerten Erläuterungen von Görres.) So stellte Runge als großer Einzelner der dogmatischen Überlieferung zum erstenmal die Möglichkeit einer überzeitlichen Sinnbildlichkeit gegenüber; er eröffnete zugleich den Ausblick auf eine religiöse Monumentalaufgabe der Kunst, deren Gefühlskreis vom Künstler grundsätzlich nicht verlangte, sich gleichsam selber zu entmannen. Es wird dies um so deutlicher, wenn man hinzu rechnet, was schon der Farben- und Lichttheo-

retiker Runge, über das etwas dürre Empire seiner Umrißarabesken hinweg, in dem Zukunftsbilde verheißungsvoll und vorwegnehmend ausgefüllt hat. Runges »Tageszeiten« blieben auf dem Papier. Vielleicht ist es gut so. Vielleicht hätten seine Entwürfe als groß ausgeführte Wandmalereien nicht weniger frostig gewirkt, als die Kartons und Fresken der Corneliusschule. So blieben sie unsichtbares Samenkorn, das erst heute aufgeht und den so arg kompromittierten religiösen Kunstgedanken der Romantik zu neuem Leben erweckt. Unmittelbar konnte damals nur die konfessionelle Malerei der Nazarener Schule machen. Durch ihre Anlehnung an die Kirche, welche anfangs nichts von ihr wissen wollte, durch ihre Berufung auf den »frommen« Rafael und dessen umbrische Vorläufer, durch ihren, freilich platonisch gebliebenen, Hinweis auf die christlich-altdeutsche Kunst, nicht zuletzt doch auch wohl durch das zu jener Zeit irgendwie tief Notwendige ihrer Kunstweise war es Overbeck und seinen Nachfolgern gelungen, gleichsam über Nacht sich aus einer Gruppe sezessionistischer Sonderlinge in die tonangebende Macht zu verwandeln. Trotz der Warnung der »Propyläen«, die freilich dem Bekämpften nichts Gesunderes gegenüber zu stellen hatten, wurden beträchtliche Teile der ohnehin nicht sehr reichlich bemessenen künstlerischen Kräfte Deutschlands von der Idee einer »neudeutsch religiös-patriotischen Kunst« gepackt und damit leider zugleich auch von der gesunden Handwerklichkeit biedermeierlicher Wirklichkeitsnachbildung abgedrängt. Die nazarenische Idealkonvention beherrschte fortab unterschiedslos das Bild der kirchlichen Kunst beider Konfessionen bis auf unsere Tage. Ihr opferte die lange Reihe der offiziellen und nicht offiziellen Düsseldorfer, Frankfurter, Kölner und anderswo ansässigen Kirchenmaler, wie sie bis auf den heutigen Tag die Wände und Glasfenster neuer Kirchen und die Seiten christlicher Kunstzeitschriften füllen — alle sich zum Verwechseln ähnlich, von erstaunlicher Korrektheit, die meist mit ebenso großer frommer Reizlosigkeit verbunden ist, alle entwaffnend anspruchslos in den künstlerischen Mitteln, die meisten — man denke an die unerträglichen Malereien der Düsseldorfer in der Apollinariskirche von Remagen — den alten nazarenischen Andachtsausdruck bis zu süßlicher Frömmelei, neuerlich auch (wie in den wenig erquicklichen Monumentalmalereien Steinhausens u. a.) in ein sentimentales Naturaposteltum herabziehend.

Es ist eine sehr merkwürdige Tatsache, daß die nazarenische Art das einzige von deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts darstellt, was sich eine Art von Weltgeltung erobert hat. Das gilt nicht nur von den Epigonen aus der Düsseldorfer Schule, die ja deutsche Kirchenkunst bis nach Mexiko und Nordamerika trugen. Schon die zeitliche Parallelbewegung der sog. »Primitivs« in der französischen Ingresnachfolge – kirchliche Monumentalmaler des Julikönigtums wie die aus Lyon gebürtigen Orsel und Perin, Janmot, Flandrin, später Pater Bresson u. a. – ist ohne das Vorbild Overbecks nicht denkbar, obgleich sie technisch und künstlerisch die monumentalen Lehren des Pisaner Camposanto und der ravennatischen Mosaiken besser zu nützen und überhaupt ‹vor allem in ihren Entwürfen› oft eine herbere und rassigere Formensprache zu sprechen wußten.

Auch in England, dem Lande, welches für die Überwindung des nazarenischen Ideals innerhalb der religiösen Stilbewegung des Jahrhunderts von so großer Bedeutung ist, wirkte Overbeck zunächst schulbildend. Die W. Dyce und D. Maclise verbinden bekanntlich die nazarenische mit der 40 Jahre später entstandenen präraffaelitischen Bruderschaft, bei deren Gründung im übrigen wieder die Riepenhausenschen Trecento-Stiche eine Rolle gespielt haben sollen. Ihre beinahe umwälzende Kraft hätte die präraffaelitische Bewegung aber nicht erlangt, wäre nicht ihr eigener nationaler großer Ahnherr gewesen: W. Blake![*] Blake, dessen Stil in der Nachbarschaft der kühlen Umrißkunst Flaxmans erwuchs ‹ähnlich wie die Art Runges zuletzt doch ohne Carstens' griechischen Vasenstil undenkbar ist›, hatte vor den Deutschen den Vorzug einer weit größeren künstlerischen Begabung, die auch bis zu einem gewissen Grade das Handwerkliche mit umschloß. Seine Religiosität war, wie die Runges, nicht auf bloßer schwärmerischer Hingabe oder kleinbürgerlich-konfessioneller Gesinnung aufgebaut, sondern sie war in einem besonderen und sehr eigentümlichen Maße schöpferisch in ihm. Eine höchst seltene Feinfühligkeit für das Übersinnliche, die unter Einfluß des Swedenborgschen Edelokkultismus zu einer imaginativen, wachträumerischen Gabe entwickelt war und die ihm, wie nicht selten in diesen Fällen, zu einer höchst individuellen christlich-theosophischen Welt- und Gottesanschauung erwuchs, verband sich hier in einzig-

---

[*] Vergl. Blake, Ethik der Fruchtbarkeit, übers. von O. v. Taube. — R. Kassner, Die Mystik, die Künstler und das Leben. L. Richter, W. Blake.

artiger Weise mit seiner künstlerischen Gestaltungskraft. Hellsehertum und Künstlertum, Dichterbegabung und Malertalent bildeten hier eine ursprüngliche Einheit; ein Atavismus, wenn man so will, dessen Auftreten zur Zeit der Romantik besonders charakteristisch ist, dessen Möglichkeiten jedoch auf keinen Fall wiederholbar und schulbildend sein konnten. Blake war nicht »Künstler«, der selbstständig hervorbrachte, er fühlte sich nur als Werkzeug einer Offenbarung. Obgleich er sich der gerade üblichen Ausdrucksmittel, des weichen Konturs eines Flaxman bediente, blieb er in Wirklichkeit doch ein Nachfahre jener Priesterkünstler der Urstufe, Expressionist des ersten archaischen Typus, der das Übersinnliche nicht aus dem freischöpferischen Innern hervorbringt und der Wirklichkeit einbildet, sondern der es nur empfängt und ganz unpersönlich durch sich wirken läßt. Das Intimste, was Blake gegeben hat, der beinahe unheimliche Klang einer nur ihm eigenen imaginativen Erfahrung, das Geheimnis seiner gotisch-griechischen Umrisse, konnte denn auch von seinen präraffaelitischen Nachfolgern nicht verstanden werden, so wenig wie Runges Mystik in Overbeck weiter zu leben vermochte. Dennoch hat die Kunst dieses begnadeten Dilettanten gleich der Runges wie ein suggestiver Zauber fortgewirkt über das Jahrhundert hinweg bis auf unseren Tag, der ihr noch eine sichtbare Auferstehung bereiten wird.

Blakes Geist zusammen mit dem von Ruskin so betonten neu erwachten Sinn für das Naturwahre und vor allem das Handwerkliche liehen dem neuen englischen Archaismus seine damals faszinierende Kraft. Für den aparten kunstgewerblichen Reiz, den zähen Wirklichkeitssinn der »Primitiven« hatten die angelsächsischen Maler von 1848 weit mehr Sinn als die deutschen von 1808. Ein Holman Hunt suchte die Ferraresen an harter zeichnerischer Plastik zu überbieten und verfiel selbst in seinem damals berühmten »Licht der Welt« dem alten Fluch der Ästhetik des Jahrhunderts: der gleichsam wissenschaftlichen Illusion. Bei R o s s e t t i, B u r n e - J o n e s und den anderen trat der raffiniertere Botticelli an die Stelle der Perugino und Fra Angelico. Die ehrliche Einfalt der Maler der Casa Bartholdy wich bei den »P. R. B.« einer affektierten Simplizität, die sich bewußt geschmäcklerisch gebarte, die fromme Askese einer heuchlerischen erotischen Verhaltenheit. Gewisse wirklich sublime Erfahrungen wurden wie eine seltene Kostbarkeit unter Glas gestellt und

mit dem feierlichen Gepränge einer altertümlich zierhaften Form einbalsamiert. Kunstgeschichtlicher Liebhabergeschmack war daran mehr beteiligt als wirkliche Notwendigkeit gläubigen Gefühlsausdrucks. Nur hier und da gelang dem Kreise Ruskins aus uralt angestammter keltischer Mystik des Blutes ein wahrhaft sinnlich-übersinnlicher Klang, dessen Geheimnis meist nur durch die billige kunstgewerbliche Instrumentierung wieder entweiht wurde. Von dieser unechten Künstelei der religiösen Stilkunst des Jahrhunderts hat sich nur Rossettis Zeitgenosse, der Franzose Puvis de Chavannes, rein gehalten, der — nicht ohne Zusammenhang mit der Lyoner Tradition aber auch vom modisch-englischen Geiste stark berührt — vor allem in seinen Genoveva-Fresken des Pantheons die gebundene Formensprache mit der Fülle der malerischen Kultur seines Volkes dekorativ zu einigen und so den feierlichen und strengen Ton der Legende unnachahmlich zu beleben wußte: wohl das Reifste und Reinste, was überhaupt der präraffaelitische Gedanke hervorgebracht hat.

Da das Nazarenertum in Deutschland, ganz im Gegensatz zu der englischen Bewegung, aller handwerklich-geschmacklichen Vertiefung und Sättigung als einer »Sünde« widerstrebte, war es dem erstarkenden Wirklichkeitssinn der Zeit gegenüber machtlos und geriet so — zum mindesten bei den tonangebenden Künstlern — neben dem Präraffaelismus ins Hintertreffen. Durch die katholischen Ittenbach, Müller, die protestantischen Plockhorst, Hofmann usw. bereits kompromittiert, entartete die nazarenische Convention vollends in reaktionären Akademismus und Heiligenbilderindustrie. Sogar unter den Offiziellen der katholischen Kirche verließen infolgedessen später die Besseren, die Feuerstein, Fugel, Kuntz usw., den archaistischen Weg überhaupt und schlossen sich in ihrem freien Eklekticismus vorsichtig der malerisch-realistischen Zeitbewegung an — bis im letzten Jahrhundertviertel die Beuroner Theoretiker in bewußtem Abstand von dem weltlichen Geschmäcklertum der Präraffaeliten eine streng geistlich gehaltene Reform der nazarenischen Kunstidee unternahmen (dasselbe, was später die Skovgaard, Steinhausen, Thoma auf ihre freiere Art versucht haben).

Im protestantischen Lager hatten stärkere Begabungen der Düsseldorfer Schule wie Rethel, Kaulbach u. a., das immer unfruchtbarer werdende religiöse Gebiet überhaupt aufgegeben, um sich (wie Chenavard in Frankreich) in das

Historische oder Philosophische zu wenden. Den hergebrachten Kartonstil für das religiöse Gebiet zu überwinden, blieb einem A. Feuerbach vorbehalten, dessen malerisch und zeichnerisch aus einem Guß entstandene Werke höchstens noch durch eine immer etwas dünne und unsinnliche Luft auf eine Verbindung mit dem Nazarenischen hindeuten. Im übrigen widerstrebte des Meisters klassischer Humanismus jeglicher altertümelnd-mystischen Verkümmerung der Form. Seine wenigen religiösen Gemälde und Zeichnungen (am schönsten von allen der herrliche Pieta-Entwurf) sind nach Rafael, Poussin, Ph. de Champaigne, Ingres geradezu ein Musterbeispiel christlicher Kunst auf der Stil- und Weltanschauungsgrundlage des Idealismus: antike Humanität hat sich mit tragischem Pathos in die christliche Passion gefügt. Der gotische Expressionismus, das inbrünstige Verzückt-, geheime Verzehrtsein der Natur, die zage Ärmlichkeit übersinnlich verängstigter Gesten und Gebärden ist restlos überwunden; eine freie pantheistische Weltansicht läßt aus der sittlich schönen Vollkommenheit und Freiheit des natürlichen Menschen das innewohnende Göttliche selber sprechen.
Feuerbachs religiöse Kompositionen galten, als sie bekannt wurden, als epochemachend für die Zukunft der religiösen Malerei. Schien doch die nazarenische Unzulänglichkeit überwunden, ohne daß man dem herrschenden Naturalismus opfern sah. Daß in der Tat das Jahrhundert auf dieser Grundlage keinen wirklichen religiösen Stil hervorbringen konnte, läßt sich am besten an Böcklin beobachten. Auch ein Böcklin fügte sich in seiner »Pietà« von 1873 der neuen klassizierenden Fiktion, jener »pathetischen« Malerei, die ihm in den Münchener Ateliers nahetrat. Drei Jahre später, in der Berliner »Kreuzabnahme«, zeigte Böcklin vollends, daß er die Renaissancegebärde für den Ausdruck religiöser Mysterien als heidnisch, jedenfalls aber als irgendwie unzulänglich empfand und darum in seiner Weise mit dem Präraffaelismus paktieren mußte. Eine herbe Altertümlichkeit in Zeichnung und Farbe, feierliche Ordnung, statuarische Haltung der Gestalten, gläsern starre Pracht und Buntheit der Lokalfarben sind dem Ausdruck der heiligen Geschichte dienstbar gemacht. Gleichzeitig aber wird, ganz im Geist des 19. Jahrhunderts, dem höchst unnazarenischen Verlangen nach Wahrheit und Illusion Rechnung getragen. Alles wird einigermaßen peinlich detailliert, alles in handgreiflicher Plastik und Drastik gleichsam am Boden festgenagelt: das religiöse Mysterium, die feierlich getragene Handlung doch

im Grunde nicht anders ein »lebendes Bild«, als Böcklins antike Mythologien es sind. Hier ist der Ort, der bekannten religiös-allegorischen Kolossalgemälde Max Klingers, Greiners, S. Schneiders Erwähnung zu tun: die künstlich strenge, ja frostige Anordnung ist in diesen Werken in noch viel befremdlicheren Gegensatz zu der peinlich nahen Modellwirklichkeit gebracht; nur daß hier das Erregende der ursprünglichen Vision, welches dem Böcklinschen Gemälde seinen schrillen Klang verleiht, gänzlich fehlt. Klinger und Böcklin haben beide – obgleich auch der erstere gelegentlich in gewissen Radierungen Schauer des Übernatürlichen zu erwecken wußte – kein notwendiges und ganz ehrliches Verhältnis zum religiösen Gegenstand; sie versuchen sich nur darin, Klinger mit oft ironischer Skepsis, Böcklin vorsichtig und, wie uns H. A. Schmid berichtet, immer in Furcht vor allzugroßen inneren Erregungen. Das gibt der weit weniger bestechenden biblischen Malerei eines Eduard v. Gebhardt als solcher eine gewisse vertrauenerweckende Überlegenheit. Er ist viel weniger »Magier« als Böcklin und Klinger, aber er ist unbedingt frommer, gottesfürchtiger in dem Sinne einer aufgeklärten bürgerlichen Protestantik ohne den schwärmerischen Pietismus der Nazarener. Ihm gelangt auf seine Weise die Umsetzung der christlichen Stoffe aus dem luftleeren Raum des Kartonstiles in jene greifbare malerisch-zeichnerische Vollwirklichkeit, welche der Zeitgeschmack forderte, völlig natürlich, weil er auf eigentlich mystische Charakteristik verzichtete und nur das Menschlich-Wahre sprechen lassen wollte. Wie der gute Regisseur eines Hoftheaters baut er seine Bühne aus soliden Versatzstücken und mit vortrefflichen, unauffällig kostümierten Schauspielern – wundervollen Modellgestalten – auf, zwischen geschichtlicher Echtheit und Annäherung an die Gegenwart taktvoll vermittelnd, immer würdig und angemessen in der Mitte zwischen Naturalismus und Klassizität, von künstlicher Pose ebenso fern wie von der Respektlosigkeit Menzels oder von der brutalen Theatralik Muncacsys und Dorés. Dabei ist alles in seiner Art trefflich gezeichnet und solide gemalt. Ist dies nun religiöse Kunst? Man sollte nicht antworten: Genau soviel und sowenig, als man jene liberal protestantische Gesinnung, welche Religion auf Sittlichkeit, Jesus Christus auf den historischen Menschen, Gott auf den Glaubensartikel reduziert, noch religiös und christlich nennen darf! Gebhardt ist mehr als das. Sowohl das Ganze wie das Einzelne, sowohl manche

seiner kompositionellen Grundideen wie die glühende Art, in der er bisweilen religiös ergriffene Menschen zu schildern weiß, alles das spricht von einer Stärke des eigenen frommen Erlebens, die doch tiefer als im bloß Moralischen wurzelt. In anderen Zeiten wäre er wahrscheinlich ein wirklich großer religiöser Künstler geworden. So ist er nur der beste Beweis für unsere Behauptung, daß der Realismus als solcher, von dem sich Gebhardt nie frei gemacht hat, den Ausdruck des Religiösen nicht zuläßt. Der Realist kann religiöse Menschen und Vorgänge wohl studieren und sich vergegenwärtigen, wie es in ihrer Weise auch Piglhein und Muncacsy, wie es mit ihrer spiritualistischen Lüsternheit Gabriel Max, A. v. Keller getan haben; er kann sie dann schildern, eine Illusion von ihnen geben. Künstlerisch gestalten kann er sie nicht, denn das geschähe nur, wenn die religiöse Ergriffenheit des Künstlers die Form, selbst bis in das Manuelle hinein, erzeugen würde, wenn der Künstler nicht nur vor der Verwirklichung, bei der ersten Konzeption, sondern bei der Ausführung selber noch religiös schöpferisch bliebe: aus der Form und Farbe Gebärde und Gleichnis seiner eigenen Ergriffenheit machend und sie damit über ihre lediglich nachbildende Funktion erhebend. Wirkliche religiöse Kunstwerke hat Gebhardt – ähnlich den Nazarenern – nur in gewissen Zeichnungen geschaffen, Vorstudien für Einzelheiten seiner großen Kompositionen. Es sind Blätter darunter, die kaum einem Rafael etwas nachgeben. Hier deckt sich Erlebnis und Gestaltung, während in seinen Gemälden die visionäre Erregung durch gleichmäßig korrekte und wirklichkeitsgetreue Ausführung »totgemalt« erscheint. –

In unserem ersten Kapitel haben wir der großen geistesgeschichtlichen Richtung, die von der Frühromantik um 1800 bis zur Neuromantik um 1900 und noch darüber hinaus deutet, jene mächtige Gegenbewegung entgegengestellt, die sich in Nietzsches Zarathustra zuerst erfüllt, aber damit keineswegs schon erschöpft hatte. Was ihr auf dem Felde der bildenden Kunst entsprach: der (am besten von Meier-Graefe geschilderte) künstlerische Positivismus, dessen deutsche Anfänge wir in der Kunst des Biedermeier beobachten und dessen Grundlagen bei den großen Engländern und Franzosen des Jahrhundertanfanges zu finden sind, konnte nicht lange für den Ausdruck des Religiösen fruchtbar bleiben, nachdem noch Delacroix in der Vielseitigkeit eines Grand-Seigneur-Malers unter vielen anderen Dingen auch christliche Stoffe

wundervoll gemeistert hatte. Trotzdem sahen wir die verkümmernde archaisierende Richtung immer mehr bei dem reicheren und gesünderen Nachbarn ihre Anleihen machen. Auf der Stufe der deutschen Maler=Dichter und Maler=Zeichner, der Zeitgenossen der Richard Wagner, Böcklin, Klinger, Greiner u. a. erwies sich freilich der Dualismus des Jahrhunderts als unüberbrückbar; bei Gebhardt geschah die Verschmelzung auf Kosten des eigentlich religiösen Ausdrucks. Endlich nahm aber nun die realistische Richtung, als sie in die Freiluft= und Freilichtmalerei sich zu verfeinern begonnen hatte, ihrerseits die vernachlässigten religiösen Stoffe wieder auf, ohne dabei irgendwie nach den Ausdrucksmitteln der Konservativen hinzuschielen. Ganz ähnlich versuchte ja auch Renan in seinem Leben Jesu auf dem Boden neuester geschichtlich soziologischer Wissenschaftlichkeit die Erscheinung Christi wieder zu beleben, nachdem ihn der Materialismus des David Friedrich Strauß in ein Märchen aufgelöst hatte. Der Franzose Renan schilderte uns Jesus als den »liebenswürdigen Helden einer galiläischen Dorfgeschichte«. Uhde glaubte ihn gerade dadurch deutsch=protestantischer zu fassen, daß er das Historische bewußt preis gab und, wie Kierkegaard, die unmittelbare Gegenwart des Herrn unter uns zum Erlebnis zu bringen suchte. Er malte das Leben Christi als moderner Maler, mit den Mitteln seiner Generation, die er als bedeutender Könner handhabte. Er rückte die biblischen Geschichten in ein »Milieu«, in die Zeittracht und das Bauernhaus, und brachte sie uns dadurch menschlich noch näher, als es der konservative Gebhardt getan. Gerade indem er sie aber vollends aus der Atelierbeleuchtung in das natürliche Freilicht hineinstellte, schlug die Absicht aufs Mystische durch. Im Licht glaubte Uhde (wie später seine Nachfolger, die Herterich, Firle u. a.) ein Mittel für den Ausdruck des Übernatürlichen gefunden zu haben: nach dem großen Beispiel Rembrandts, welches allen auf der Grundlage der Wirklichkeit unternommenen Versuchen religiöser Kunst im 19. Jahrhundert als ein – freilich aus tiefliegenden Gründen prinzipiell unerreichbares – Vorbild gelten mußte. Rembrandts Licht war traumhaft, höchstens im Atelier herstellbar, das Licht der Impressionisten wirklich und natürlich. Indem Uhde sich gezwungen sah, die natürlichen Lichtwirkungen mit den künstlichen, magischen zu mischen, brachte er gerade in seine neutestamentlichen Bilder einen peinlichen Zwiespalt hinein, der sich auch in seiner Behandlung der

Kostümfrage zeigte. Wir sehen es bestätigt: auch noch dem Freiluft-Impressionismus mußte sich zuletzt die Möglichkeit einer wahren religiösen Kunst versagen. Den besten unter seinen Vertretern hat dafür das Bewußtsein keineswegs gefehlt. Es schien ihnen ehrlicher und sachlicher, statt Jesus und die Seinen in ein modernes Kostüm zu stecken, statt also eine überlieferte Religion zu malen, die ja doch zutiefst nicht mehr recht lebendig schien, dasjenige zu gestalten, was in der Gegenwart an religiösem Erleben überhaupt noch wirksam war: das Religiöse im zeitgenössischen Menschen! Ein Millet glaubte bei den Angelus betenden Landleuten den Kinder- und Väterglauben wieder zu finden. Die späteren – ein Segantini, Meunier, Kalkreuth, Liebermann u. a. – empfanden vielleicht sogar die Darstellung des Gebetes als eine fromme Sentimentalität. Sie begnügten sich, ihren Darstellungen sozialer Caritas und schlichter Werkheiligkeit die Weihe jener »Religion der Arbeit« zu geben, wie sie ein August Comte als den zeitgemäßen Ersatz wirklichen Glaubens verkündet hatte. Noch andere, wie Max Klinger in seiner bekannten Radierung »An die Schönheit«, setzten einen ästhetischen Schönheitskultus anstatt des Gottesdienstes ein und sicherlich gaben sie damit weit verbreiteten Stimmungen Ausdruck, die dem schöpferischen Wärmezentrum des Zeitbewußtseins näher waren als alle eigentlich-religiösen Aufschwungsversuche.

Alles das vermochte freilich auch bei den führenden, modern-realistisch gesinnten Künstlern, die von Kirche und Konfession unabhängig waren, das überlieferte christliche Motiv nicht völlig zu verdrängen. Zu groß blieb der Reiz, sich an einer mächtigen hergebrachten Aufgabe mit den alten Meistern zu messen! Dies wenigstens ist wohl ein Hauptgrund für die wiederholten Bemühungen L. Corinths um eine kirchlich-christliche Malerei. Die Ansätze religiöser Erlebnisfähigkeit, die sich bei Uhde (vor allem in den Studien, ersten Niederschriften der vom äußeren Eindruck unabhängigen Kompositionsidee) erwiesen, fehlen ihm vollkommen, der so recht im Sinne der Kunst- und Atelierstadt München das religiöse Motiv als eine Art Probestück figürlicher Kompositionskunst aufgegriffen und dessen Anteilnahme an der Passionsgeschichte dabei allem Anschein nach nur der rohen Körperlichkeit und Bewegungsdramatik der Vorgänge gegolten hat. Sein Apostel Paulus vom Tapiauer Altar kann als typisch betrachtet werden: ein prachtvolles ekstatisch grimassierendes Modell mit glänzender technischer Bravour und außerdem mit fast

grausamem psychologischen Beobachtungsvermögen verkörpert: was aber jeden Pinselstrich formt und belebt, ist nicht ein religiöses Gefühl, sondern allein die Freude am Modell und – am Malen überhaupt.

Die »Eindruckskunst« am Ende des 19. Jahrhunderts bedeutet das Auslaufen jener großen Welle einer Wirklichkeitseroberung durch die Kunst, welche bereits mit der Frührenaissance eingesetzt hatte. Es ist eine reizvolle Aufgabe der neuen Kunstgeschichtsschreibung, zu zeigen, wie die impressionistische Geisteshaltung selbst zu einem bestimmten Zeitpunkt eine innere Umstellung mit sich bringen mußte, die die totgesagte stilisierende Gegenrichtung wieder zum Leben erweckte. Bei der subjektivistischen Freiheit des Impressionisten, die sich in der Malerei vor allem auch im Betonen der persönlichen Handschrift als Ausdrucksmittel äußerte, war ein Umschlag immer naheliegend. Wenn der Impressionist keine objektiven Eindrücke, sondern Phantasiegebilde wiedergab, und wenn die Gegenstände seiner Phantasie mit religiösen Gefühlen verknüpft waren, mußte seine Handschrift und Technik einen ganz neuen Sinn bekommen. Dies war z. B. bei den neutestamentlichen Radierungen Forains der Fall. Sie sind impressionistisch in der Auffassung, die nicht die bekannten Situationen, sondern nur selten dargestellte Nuancen der Handlung schildern, gleichzeitig wirken sie aber nicht mehr als bloße Illustration, sondern als spontane Gebärde des religiös ergriffenen Künstlers selbst. Daß Forain überhaupt die zeitfremden christlichen Gegenstände aufgriff, war gerade ein Symptom für den Übergang!
Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diesen Übergangsprozeß im einzelnen zu begründen und zu verfolgen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß es nicht nur einen Impressionismus nach außen, sondern auch nach innen gibt, ein gleichsam unbeteiligtes Beobachten des seelischen Lebens, welches zunächst als eine wissenschaftlich gefärbte psychologische Zergliederung der seelischen Verfassung anderer und – gerade im reinsten Falle – auch der eigenen Psyche auftritt. Die besondere Beobachtungsart der Impressionisten gelangte dabei natürlich zunächst nicht zu einem reinen Erfassen des geistigen Selbst, sondern sie stieg nur in das psychophysische Zwischenreich und damit in alle Schauer des Nervösen und Pathologischen hinab. Von hier führte dann der Weg weiter bis zur wirklichen inneren Umstellung. Dieser Weg ist noch nicht

am Ziel und läßt sich somit nur in Umrissen vorzeichnen. Das nervöse Zwischen-Reich durchdringend beginnt der Künstler langsam das wahre Ich als das Schöpferische zu erfassen. Mit diesem, letzten Endes meditativ-mystischen Akte ist das bloß passive Wiedergeben äußerer und innerer Eindrücke grundsätzlich ⟨wenn auch noch nicht faktisch⟩ aufgehoben und der Wille zur Umgestaltung der Eindrücke, welcher jedem künstlerischen Schaffen eigen ist, braucht sich fortab nicht mehr durch deren zufällige Bestimmtheit beengt zu fühlen, sondern als ihr Herr – ihr Herr aus einem viel tieferen Recht als dem bloßer subjektiver Willkür.

In der Literatur sind so verschiedenartige und ungleichwertige Erscheinungen wie Maeterlinck oder Mombert, war die Mystik des späten Ibsen, war auch Strindberg, dessen Himmel und Erde durchwühlendes Magiertum freilich weit in die Zukunft hinausführte, in der Musik endlich war etwa ein Debussy ⟨in seinem Gegensatz zu Wagners naturalistischer Romantik⟩ für viele Stufen dieser Art von »Verinnerlichung« lehrreich.

Zahlreich sind die Analogien in der bildenden Kunst. Einen Odilon Redon könnte man geradezu als einen Debussy der Malerei bezeichnen. Er ist Wachträumer wie Blake, und er verstand es in seinen Blumenstücken durch die Farbe so etwas wie ihre hauchzarte Ätherseele sichtbar werden zu lassen, während seine Lithofolgen seltsame kosmische Traumgesichte zu beschwören wußten. In gewissen okkultistischen Anwandlungen scheint er Genosse derer, die in dem alten Gustave Moreau ein ⟨schlechtes⟩ Vorbild haben. Aber Redon war einer der wenigen, die damals die inneren Gesichte mit wahrhaft künstlerischen Mitteln wiederzugeben verstanden, ohne Altertümelei und ohne pedantischen Illusionismus, allein durch die seelische Sinnbildlichkeit der Farben. Auch ein Carrière, ein Fantin und vor allem ein Maurice Denis mögen zu den Vergeistigern des Impressionismus gerechnet werden, wenn sie freilich auch mehr das Menschlich-Gefühlvolle als das Übermenschliche betonten. Denis, Anhänger Gauguins und mit Serusier, Haupt der »Neo-Traditionalisten« ⟨!⟩, ist auf diesem Wege bereits zum eigentlich modern-katholischen Kunstversuch gelangt, wofür viele heiter-fromme Tafelbilder und vor allem die Wandmalereien der Landkirche in Le Vesinet Zeugnis ablegen. Die reinen Farbenwelten des Neo-Impressionismus atmen bei ihm viel selige Frömmigkeit und in dem Modern-Dekorativen seiner Flächenbehandlung

hat er — bezeichnenderweise — doch den kirchlichen Stil=Überlieferungen der Ingresschule und ihren großen mittelalterlichen Vorbildern eine neue überraschende Anwendung zu geben gewußt.
Alles das waren Vorläufer oder Trabanten. Die eigentliche historische Handlung, den wirklichen stilistischen »Durchbruch«, haben eröffnet der Romane Gauguin, die Germanen van Gogh, Munch und Hodler. Sie gingen aus dem Impressionismus hervor, um ihn jeder auf seine Art zu überwinden. Sie sind Untergang und Übergang, Pfeil und Brücke in die Zukunft, größer noch in dem, was sie versprochen, als in dem, was sie an der Grenze zweier Zeitalter, in gewaltiger Synthese an Absterbendem und Werdendem zusammengeschweißt haben. Bei van Gogh bildete die Frage der religiösen Kunst bereits den tragischen Mittelpunkt seiner ganzen Existenz. Haben doch, wie er selber bekennt, der religiöse Mensch (der »Mönch«) und der Künstler sein ganzes Leben in ihm miteinander gerungen und ist er doch vielleicht an diesem schwersten aller inneren Kämpfe schließlich zugrunde gegangen*). Van Gogh war ursprünglicher religiöser Mensch der ekstatischen und zugleich der werktätigen Art, ein Nachfolger Christi, der sich anfangs einem Leben leidenschaftlicher Selbstaufopferung im Dienste des christlichen Glaubens weihen wollte. In seiner Jugend, als er Menonitenhilfsprediger, Missionar in der Borinage ward, überwog das fanatisch=religiöse Erleben noch das künstlerische. Langsam kamen dann die Zweifel und zugleich mit der Beruhigung in eine aufgeklärte nur allgemein »präreligiöse« Verfassung (»Ich bin eine Art Gläubiger in meinem Unglauben«) fand er endlich die Kraft, sich ganz der Kunst zuzuwenden. Nun ward ihm die Malerei das Ventil für ungeheueres inneres Ergriffensein. Er klammerte sich an die Wirklichkeit, an die Eindrücke der Natur, die er wie die anderen wiederzugeben glaubte, während er bereits in Wahrheit seine unsagbare mystische Erregtheit zerstörend in sie hineinsprengte, jede Form, jede Farbe zur Gebärde und zum Schrei machend, alle feste sinnliche Beschaffenheit und stoffliche Unterscheidung aufhebend, Licht und Tonwerte, letzte Differenzierungen des Sehens, auch alle technisch=manuellen Verfeinerungen wieder zerstörend zugunsten der großen Eintönigkeit, der fast rohen Eindringlichkeit, des derwischhaften Besessenseins vom heiligen Geiste. Nichts

*) Näheres über van Gogh als religiösen Künstler in einer demnächst erscheinenden Sonderveröffentlichung des Verfassers.

rührender, kein ergreifenderes Zeichen der tiefen Gewissensehrlichkeit dieses Mannes, als die Tatsache, daß er sich größtenteils auf die Landschaftsmalerei beschränkte, Gott nur in der Natur zu suchen und zu loben wagte. Der einstige Prediger, dessen Gedanken so oft um die Gestalt des Heilandes geschweift hatten, hat sich niemals unterfangen, das Bild Christi zu malen. Wie zwergenhaft daneben die ahnungslose Verwegenheit des Christusmalers Uhde! Van Gogh fühlte, daß die Zeit noch nicht gekommen war, den Christus neu einzusetzen oder auch endgültig zu stürzen. Auch ihm galt das strenge, von Cézanne geprägte Gesetz des »rester au rang«. In seinen letzten Jahren kam die religiöse Pathetik, die seine vorkünstlerischen Jahre ausgefüllt hatte und dann nur gleichsam ins Unterbewußte »verdrängt« worden war, wieder als elementarer Ausbruch heraus: diesmal freilich auch im Sinne furchtbarer pathologischer Anfälle, die er fürchtete. Es sind dieselben Jahre, in denen seine Gedanken wieder mit erneuter Kraft um die Idee einer religiösen Kunst, d. h. um die Möglichkeit kreisten, sein geheimes religiöses Erlebnis mit dem künstlerischen Ausdruckswillen zu verschmelzen. Es entstanden die berühmten Kopien nach religiösen Kompositionen Delacroix' und nach Ausschnitten Rembrandtscher Radierungen. Rembrandts und Delacroix'! ‚nicht Ingres', Rafaels oder irgendeines Dogmatikers der Linie und Archaisten! Es ist wichtig, sich dies klarzumachen, um die künstlerische Orientierung dieser religiösen Kunst zu durchschauen, die durchaus auf dem geraden Wege der großen Wirklichkeitsmalerei des Jahrhunderts zu bleiben vermeinte. Auch die Idee eigener religiöser Erfindungen tauchte auf als ein gewaltigstes Gesicht, ja als Erfüllung innerster Bestimmung. Jedoch die Vision war zu stark, er mußte sie meiden wie den Wahnsinn. Er wußte: seine religiösen Bilder wären keine Kompositionsübungen geblieben, sie hätten nur eine Erneuerung des Glaubens aus dem modernsten Geiste zum Ausdruck bringen dürfen und diese gegenwärtigste Religiosität hätte zugleich von der mächtigen Urlebendigkeit der ersten Christen sein müssen! ... »Hätte ich die Kraft gehabt fortzufahren, so hätte ich Bilder von heiligen Männern und Frauen nach der Natur (!) geschaffen, die das Gesicht unseres Jahrhunderts trugen; das waren Bürger von heute, und trotzdem hatten sie Beziehungen mit den allerersten Christen. Die Erregung, die mir das verursachte, ist indes zu stark gewesen, als daß ich dabei bleiben konnte; aber ich will nicht sagen, daß ich nicht später einmal

viel später, zu der Aufgabe zurückkehre«. Später, viel später! Bis dahin galt es — Sonnenblumen zu malen.
Hatte van Gogh das religiöse Motiv nur gemieden aus dem Gefühl der Unerreichbarkeit Gottes für den heutigen Menschen und aus dem Bewußtsein der Verantwortung eines Künstlers, der zu unserer Zeit nicht nur von, sondern auch aus Gott zu reden sich unterfangen würde, so ist ihm ein Munch wohl bisher aus dem Wege gegangen, weil er kaum ein inneres Verhältnis zu ihm aufbringt. Munch ist ungläubig — und dies, obgleich er, vor allem in seinen früheren Werken, ein bis zum Wahnsinn gesteigertes Gefühl für das verborgene Jenseits aller Erscheinungen bewiesen hat, ein Gefühl, das ihn die gewohnte Welt des Lebendigen geheimnisvoll spiritualisieren, die des Toten schreckhaft befremden, klaffende Leere, Angstabgründe zwischen Dinge und Menschen legen, haschischartig die Räume weiten, jede Farbe zur angstvollen Warnung, alle Form zur Maske eines Schaurig-Unsichtbaren machen ließ. In seinen späteren Werken (so den Universitätsfresken) ist er ruhiger geworden, hat sich ins »Präreligiöse« einer andächtigen kosmischen Symbolik geflüchtet. Magier wie Strindberg war er; Heiligung, Reinigung aller solcher Erfahrungen im religiösen Sinne hat er kaum gesucht, am Göttlichen hat er weniger Gefallen gefunden, als am Luziferischen, und dies gerade darum, weil er Künstler ist, Einzelner mit seinem Eigentum, großer vermessener Unabhängiger vom Ende des letzten Renaissancejahrhunderts.
Munch und van Gogh stehen auf den Schultern der Wirklichkeitskunst in ihrer letzten impressionistischen Phase. Wohl ein »Weglassen« im Sinne Liebermanns, kaum aber ein bewußtes Abrücken von der äußeren Wahrheit hätten sie sich erlaubt: es galt ihnen, das Wunderbare durch die Natur, nicht ohne sie — als bloße Chimäre — sprechen zu lassen. So belauschen sie die Natur, suchen ihre geistigste, dramatisch gespannte oder dramatisch sich auslösende Gebärde. Zum Teppichhaften, Symbolisch-Ornamentalen kam van Gogh halb wider Willen. Gauguin, der in engster Nachbarschaft van Goghs wirkte, wollte bewußt das Andere. Die Reibungen zwischen den beiden Männern, die sich so viel zu geben hatten, sind mehr als persönlich, vielmehr sinnbildlich für das Aufkommen eines neuen Willens aus dem Spätimpressionismus. »Er ist Romantiker, ich ein Primitiver,« bemerkt Gauguin höchst charakteristisch und ferner »der eine ist ein Vulkan, der andere kocht auch, aber nur

innerlich«. Und van Gogh liebt Delacroix, Daubigny, Ziem, Rousseau, roman-tische Pathetiker der Naturschilderung; Gauguin bewundert die kühlen Zeichner Ingres, Rafael, Degas. Und gerade für Gauguins keusche und kühle religiöse Versuche, z. B. den Christ auf dem Ölberg, hatte der andere Worte scharfer Abwehr.

Der Führer der Schule von Pont Aven verkörperte einen bestimmten Aus-läufer des Impressionismus. Es wäre verfehlt, nur von einer Ausbreitung der dekorativen Möglichkeiten impressionistischer Flachmalerei zu reden. Das feierliche Gesammeltsein, die stille Verhaltenheit, ja Dumpfheit Gauguinscher Kompositionen ⟨seine heilige Nacht von Tahiti⟩ wollte auch ein Übersinn-liches ausdrücken – letzten Endes dasselbe, das auch aus den feierlichen Männerversammlungen von Marées, den klassischen Landschaften, den stumm glühenden Früchten eines Cézanne, den »ägyptischen« Gestalten eines Maillol, Haller u. a. spricht. Nicht mehr das Heraklitische »Alles fließt«, nicht die ewige Verwandlung aller Dinge im »Feuer« war die Losung, wie bei van Gogh, sondern die eleatische Unveränderlichkeit des Seins. Jene Ruhe, in der man die Atemzüge des großen Pan vernimmt, heilige Ordnung der Dinge sollte wieder hergestellt werden.

In diesem geschichtlichen Augenblick konnte nun auch der alte primitivistische Impuls der Romantik voll wieder zu Atem kommen. Es berührt wie die Hand der zeitenlenkenden Vorsehung, wenn ein bravouröser Naturalist, wie der Schwede Josephson, aus theosophischen Meditationen in sogenannte Geistes-krankheit verfallend, plötzlich alles äußere Können verlor, lallend und un-beholfen, dennoch unvergeßlich groß seine ungeheuren Gesichte in zitternde Umrisse bannte und mit solchen Erzeugnissen des »Wahnsinns« die Brücke schlug, welche von Runge und Blake über das noch sehr bewußte Stil-bemühen der 90er Jahre in die Zukunft einer ächteren symbolischen Monu-mentalkunst herüberführen wird. Für den abnormen Schweden war schließ-lich die Krankheit das völlig Ablösende und Integrierende. Esoterisches im weiteren Sinne war auch den anderen eine Hilfe wider den Geist des »Zeit-genossentums«. Selbst Gauguin war in seiner Weise Esoteriker, wenn er sich in die »barbarische« Paradieseseinsamkeit der Südseeinsel barg. Andere, wie Jan Verkade, ein Freund Denis', gingen – gut nazarenisch – in klösterliche Kunstschulen ⟨Beuron⟩ oder schlossen sich zu religiös-ästhe-

tischen Bruderschaften zusammen ‹die Rosenkreuzer in Paris›, während ein Autodidakt wie Degouve in weltfremder Abgeschlossenheit seine christlichen Meditationen in mystisch-harfenden Formen niederschrieb. Wir sind aus dem Positivismus in die nächste Nähe der Romantik geraten, stehen in der sogenannten »Neuromantik« des Jahrhundertendes, die einen ersten Verschmelzungsversuch der beiden Richtungen unternahm. Der Belgier George Minne, wahlverwandt dem erlesen antiquarischen Ästhetentum eines Huysmans, dem raffinierten Stimmungszauber Maeterlincks, von englischen Prärafaeliten wie Crane, Ruskin, Morris usw. fruchtbringend berührt, nahm die Gotik in einem überraschend selbständigen und ungewöhnlich schöpferischen Sinne wieder auf. Seine Bücherholzschnitte wußten in der eigentümlich choralartigen Wirkung langgezogener paralleler Linienführungen schwüle Alpdruckträume, übersinnlich angstvolle Ahnungen, gelegentlich auch Stimmungen christlicher Passion und katholischer Heiligenlegende suggestiv zu bannen und damit für eine bestimmte Richtung bis auf den heutigen Tag ähnlich Schule zu machen, wie in Deutschland die mystisch-literarische Buchkunst seines künstlerisch ungleich geringeren Altersgenossen Melchior Lechter.

Wir stehen in der Generation der um 1860 Geborenen — eines Toorop, Khnopff, Klimt, Segantini, Klinger, Stuck u. a. —, die den eigentümlichen Stil des Jahrhundertendes ausgebreitet haben und deren Verhältnis zum Expressionismus von heute sehr schwer auf eine Formel zu bringen ist. Alle scheinen gemeinsam von der einen sinnlich-übersinnlichen Sphäre umschlossen, von derselben nervösen Angst besessen, von demselben skeptischen Zweifel unterwühlt, von der gleichen müden »Bruge-la-morte«-Stimmung Rodenbachs gesättigt. Mit Munch, ihrem Altersgenossen, auch mit Redon teilen sie gewisse okkulte Angstgefühle, der ältere Hodler verarbeitet ihren Esoterismus restlos seiner kerngesunden Natur. Diese letzteren drei machen vor allem die immer etwas kunstgewerblich gefärbten präraffaelitischen Neigungen der anderen nicht mit, jenes unleidlich äußere »Stilisieren«, das selbst die so faszinierende Begabung eines Toorop zu so schnellem Veralten verurteilt hat und das in dem äußeren Herantragen einer archaisch-geometrischen Form an die Naturerscheinung auch ohne technische Veranlassung oder innerlichen Ausdruckszwang besteht. Es sind Expressionisten ohne Expressionismus, Archaisten, nicht wirkliche Archaiker, ganz ähnlich wie gewisse Bildhauer der römischen Kaiserzeit.

Was sie »auszudrücken« haben, ist wesentlich negativ, denn als Neuromantiker haben sie weder das sittlich soziale Pathos Millets (das nur Segantini zu bewahren trachtete) noch das naiv-seherische der Blake und Josephson, ohne das sie im übrigen nicht denkbar sind. Toorop hat wenig von dem zeitlosen Hellsehertum der großen Vorgänger, um so mehr hat er die Virtuosität des »Traumes«, hat er die leicht verführbare, allen Zeitgefühlen gern unterliegende Gabe der »Phantasie«, einer Phantasie, die sich in der wählerischen Verwendung äußerer suggestiver Stimmungsmittel und einer im »Dämonischen«, Gefährlich-zweigeschlechtlichen wühlenden Psychologie ergeht – ohne dabei das zwingende Temperament Munchs zu zeigen. Toorops »Form« – die alte langgezogene, eintönig singende Linie Blakes und der Nazarener, die in den Jahren des »Symbolismus« und des »Jugendstils« ein neues quasi »expressionistisch« als sichtbarer Ausdruck unsichtbarer Gefühls- und »Gedankenformen« gemeintes Eigenleben suchte – oft bloß trocken und stilisiert, gibt ihr Bestes nicht dort, wo javanische, exotische oder mittelalterliche Muster nachgeahmt wurden, sondern wo die Natur nahe blieb (so in gewissen außerordentlichen Apostelkartonzeichnungen) oder wenn ein wirklicher technischer Zwang vorlag (Glasfenster), auch wo volkstümliche Überlieferungen vorlagen (seine Andachtsbilder holländischer Dorfkirchen). Hier gelingt bisweilen seiner schwerfällig niederländischen Feierlichkeit Ergreifendes; unter der modisch-geschmäcklerischen Verhüllung wird der zeitlose religiöse Mensch sichtbar: van Goghs »Bürger unserer Gegenwart« und doch »Verwandter der ersten Christen«. Und dieser zeitlose Mensch und Künstler ist katholisch gesonnen, wie die Nazarener. Er tritt so als wichtiges Gegenbild neben Hodler, der die andere, naturalistisch-religiöse Überlieferung der Romantik fortgebildet hat. –
Aus der Verschmelzung des Prärafaelitenimpulses (auf seiner handwerklich entwickelten Stufe) mit dem dekorativ gewordenen Impressionismus entstand bekanntlich jenes merkwürdige Verlangen nach dem Dekorativ-Symbolischen – fälschlich sagte man auch »Monumentalen« –, jener Wunsch nach »Anwendung« in jenem Zeitalter des »Jugendstils«, das doch so unmonumental wie nur möglich war und das unfähig sein mußte, wirklich monumentale Gelegenheiten zu schaffen. Rodins Ruf nach der »Kathedrale« erscholl und man begann noch nicht einzusehen, daß die sichtbare Kathedrale so bald nicht wieder kommen wird, daß man zuvor die unsichtbare aus der eigenen Brust heraufholen

muß, wozu man aber keine »Wände«, Glasfenster, Mosaiken usw. braucht, sondern unter Umständen nur ein Blatt Zeichenpapier. Damals, in jener Übergangszeit reiften in der Nachbarschaft Toorops so bedeutende Begabungen wie Thorn-Prikker, der Glasfensterkünstler, der fähig wäre, die alte christlich romantische Bewegung zu einer gewissen Höhe zu führen und der nun in unserer armen Zeit fast tragisch dasteht. Zwar hatte sich später hinter Thorn-Prikker eine ideal gerichtete Glasfensterfabrik ⟨Heinersdorff⟩ gestellt, die auch Künstler wie Lechter, Gußmann ⟨heute auch Bengen, Klein, Huber, Pechstein⟩ lehrte, ihr Ausdruckswollen unter den harten und gesundenden Zwang der Glastechniken zu stellen. Die Hoffnung, daß es gelingen möge, diesen Zweig der kirchlichen Kunst allmählich zu reformieren, ist seither nicht wieder begraben worden – trotz aller Enttäuschungen. So bleiben auch großartige Versuche einer neuen kirchlichen Monumentalmalerei, wie die des Dänen Skovgaard, der sich als echter Nazarener eng an Giotto anlehnte, ja selbst die Bemühungen der Beuroner, die damals ihren Anfang nahmen, beachtungswert. Gewiß hat auch jene Zeit die besten Theorien des Monumentalstiles hervorgebracht, und in Deutschland haben die Kompositionslehren eines Hölzel, dem in dem leider verstorbenen Brühlmann begabtester Nachwuchs erstand, brauchbare Grundlagen für angewandte kirchliche Wandmalerei gelegt. An jener Tragik, von der wir geredet haben, haben alle solche Bestrebungen nichts geändert.

Nur ein Glaube, der Berge versetzt, baut auch Kathedralen. Der neue Geist und der neue Glaube waren aber in der neuromantischen Epoche keineswegs in einem monumentalen Stadium, vielmehr in dem einer fast unsichtbaren Keimhaftigkeit! Die bestehende Kirche dagegen widersetzte sich im allgemeinen allen ernsthaften Versuchen, kirchliche Kunst mit neuem Kunstwollen zu durchdringen, scharf, wenn auch nicht immer die Geistlichkeit, viel öfter die offizielle Kirchenmalerzunft daran schuld war! Und doch wird das Verhalten der Kirche zum neuen Geist, und als deren äußeres Zeichen ihre Kapazität für die neue Kunst, mit über ihre künftige Lebensfähigkeit entscheiden!

Weit über die Zwielichtstimmung der neunziger Jahre in die Morgendämmerung unseres Zukunftstages ragte ein Ferdinand Hodler über das Jahrhundert hinaus: als Mensch und Künstler ein großartiger Vorläufer des zugleich spirituellen und robusten, vergeistigten wie willensmächtigen Zukunftsmenschen.

Auch er kam aus dem Impressionismus, wie van Gogh und Munch, hat
aber auf einer bestimmten Stufe jene anderen gotisierenden Impulse und
Stimmungen der neunziger Jahre aufgenommen. Aber der neue monumentale
Figuren- und Ideenmaler wandte sich nicht dem eigentlich christlichen Stoff-
kreis zu, ging nicht den mönchischen Weg des Toorop. Es gewährt ein
wunderbares Schauspiel zu beobachten, wie hier endlich Runges religiös ro-
mantische Mythenbildekraft, mit der sich die Seele in den Naturablauf ein-
gliedert, zu neuer Lebendigkeit ersteht, während zugleich hinter seiner prära-
faelitischen Verkleinerung William Blakes, des freien Sehers und Gestalters,
auch Josephsons ragende Schatten wieder erkennbar werden. Bedeutsam in
solchem Zusammenhang wurde die Begegnung Hodlers mit jenem schon er-
wähnten Rosenkreuzertum Peladans im Paris der neunziger Jahre, dessen einmal
erfahrenen Einfluß (am erkennbarsten z. B. in dem Bilde »Der Auserwählte«)
das ganze Werk des Malers unverlierbar bewahrt – mag er sich auch per-
sönlich, als Künstler, bald aus der esoterischen Absonderung zurückgezogen
haben. Hodler selbst hat sich in dem hier in Frage stehenden Gebiet auf ge-
legentliche Einweihungssymbole und im übrigen, nach dem Vorgange der
Rungeschen »Tageszeiten«, auf jene gewaltigen Figurenkompositionen der
»Nacht« und des »Tages« beschränkt, welche alle die Abspiegelung kos-
mischer Naturvorgänge in zeitlosen, beseelten Leibesgestalten zum Thema
haben. Weit von dem zaghaften Umrißstil Runges entfernt, erscheinen diese
Kolossalgemälde in einer Körperlichkeit und zugleich in einer derb-kräf-
tigen, skizzenhaft breiten Farbenausstattung, welche die ganze Sicher-
heit impressionistischer Schule verrät. Auch hier noch die Einwirkung des
»realistischen« Jahrhunderts, welches auch im Mythischen nicht ohne Na-
turdrastik auskommen zu können glaubt: trotz der sienesischen Gotik in
Zeichnung und auch noch in Empfindung wirken die Hodlerschen Kolossal-
bilder wie das greifbare »lebende Bild«, nur daß die Schauspieler nicht starr
posierende und akademische Modelle sind, wie bei Klinger und Greiner, son-
dern rhythmische Gymnastiker, die ihrem geschulten Leibe die gewaltigsten
Bewegungen und Verschränkungen zumuten, um damit – vergleichbar den
Gestalten der Sixtinadecke – dennoch ein rein körperloses Gefühl auszu-
drücken. Und dies Seelenhafte ist nicht eigentlich persönlich gefärbt und be-
dingt, sondern vielmehr – hier liegt das wahrhaft Bedeutsame! – ein solches,

das entsteht, wenn die Seele sich mit Rhythmus und Harmonie, welche als göttliche Ordnung im Kosmos walten, eins weiß.

Also ein im hohen Maße *präreligiöses* Gefühl gestaltet sich hier, im Grunde dasselbe, welches die Voraussetzung aller Glaubensbekenntnisse der Geschichte bildet! Mikrokosmen, welche sich dem Makrokosmos wieder eingliedern: halb passiv wie durch einen unwiderstehlichen suggestiven Zwang hineingezogen in die sinnverwirrende Kraft des großen Reigens ‹mythische aus dem Weltall herausgeborene Einzelwesenheiten›, halb auch wieder als selbstbewußte Persönlichkeiten den geschulten Leib willensmäßig in des Reigens personauflösende Kraft hineinzwingend. Was wir gewahren, ist also nicht mehr jenes gleichsam selbstverständliche Wunder selig freien Getragenseins, mit denen die doch so körperschweren Heiligen der Sixtinamadonna, die leibesfrohen Götterwesen der Galathea schwebend in einem musikalischen Weltall aufgehen, nicht jenes Gleichgewicht zwischen Einzelseele und Kosmos, Freiheit und Gesetz, wie es dem göttlichen Magus an der Wende der Renaissance in begnadeten Augenblicken gelungen ist – sondern das Bild des modernen Menschen, der mit Zarathustra wieder im Tanze das »Gleichnis der höchsten Dinge« zu sagen unternimmt, des Menschen, der in der Anstrengung seines Willens den zerstörten Einklang des Ichs mit dem Kosmos ‹wir sagen nicht: der irdischen Natur› wieder einrenken, besser gesagt: aus dem Ich selbst den geistigen Kosmos, der ihn einst gebar, ausstrahlen und aufbauen möchte. Ahnungsvolles Gleichnis des zukünftigen religiösen Heilsweges der Menschheit! –

Indem wir nun am Ende des Jahrhunderts von Hodlers mächtigen Sinnbildern des Naturmysteriums zu Runges dünnen Hieroglyphen, von van Goghs brennenden Naturekstasen zu Friedrichs spröden Landschaftsgeheimnissen, von Josephsons halb unbewußten Krankheits-Offenbarungen zu Blakes bewußten Schauungen zurückblicken, meinen wir fast, daß wir an diesen Punkten noch immer den wichtigsten Beitrag zu suchen haben, den uns das Jahrhundert zu unserer Fragestellung leistet. Denn ist es auch keine religiöse Malerei, die sich uns bei den Genannten ‹einige Entwürfe der beiden Esoteriker Blake und Josephson vielleicht ausgenommen› bietet, so doch im hohen Grade Kunst und zugleich der Ausdruck eines Gefühls, das zum mindesten in der Richtung auf zukünftige religiöse Erfüllung zu liegen

scheint, mithin recht eigentlich präreligiös ist, weil ihm – im Gegensatz zu den sozialen und ästhetischen Pathetikern – der metaphysische Adel nicht abgeht. Religiöse, religiös-christliche Kunst im strengen Sinn, Werke, die beides, religiöse und ästhetische Qualität vollkommen vereinigen und versöhnen, hat uns der bisher durchmusterte Zeitabschnitt, der doch so hoffnungsfroh an die Lösung dieser Aufgabe gegangen war, kaum geschenkt. Keiner von allen Genannten – weder Overbeck und Flandrin noch Hunt, Puvis, Gebhardt, Uhde, Denis – gehört zu den ganz großen religiösen Künstlern der Weltgeschichte und niemand würde Schulen wie die Nazarener mit den Schulen der Katakombenmaler, der byzantinischen Mosaicisten, der mönchischen Buchmaler, der Sienesen des Trecento auch nur in einem Atem nennen.
Dürfen wir von dem neuen Jahrhundert, dessen katastrophales zweites Jahrzehnt wir bald vollenden, grundsätzlich ein Anderes, Höheres erwarten, als uns das vorige an Möglichkeiten überliefert hat?

VIERTES KAPITEL:

NEUE RELIGIÖSE KUNST?

DAS neue Jahrhundert hat in der Kunst- und Stilentwicklung fraglos eine neue Tatsache geschaffen, die freilich im einzelnen kaum merklich aus der Übergangszeit der neunziger Jahre hervorgewachsen ist, aber doch ein ganz Besonderes gegenüber dem Vorhergegangenen zu entfalten beginnt. Wir hatten gesehen, wie sich der alternde Impressionismus auf der einen Seite, der veraltete archaisierende Präraraelismus auf der anderen wieder zueinander neigten. Diese Versöhnung der beiden Hauptrichtungen des Jahrhunderts in dem dekorativen »Symbolismus« der Jahrhundertwende war jedoch noch nicht die letzte und wirklich entscheidende. Sie blieb eine artistische, immer ein wenig kunstgewerblich gefärbte Fiktion für Ästheten, Alterserscheinung in ihrer Sehnsucht nach Verjüngung, Vorläuferin einer echteren Erneuerung, wie der Archaismus unter den Augusteern in seinem Verhältnis zum späteren wirklichen Abbau der klassischen Form. Eine Mystik, die sich mit zeitfroher Modernität und Bekennertum durchdringt, kann nicht länger »romantisch«, d. h. gegenwartsflüchtig, rein gefühlsmäßig und esoterisch bleiben, sondern muß wirklich willensbestimmender Lebensinhalt werden. Altertümelnder Geschmack und künstlich naive Empfindsamkeit, die sich mit ehrlich evolutionärem Kunstwollen auseinandersetzen, müssen entweder völlig preisgegeben werden oder sich in eine Art von echter, also nicht affektierter Einfalt und natürlicher Gebundenheit verwandeln. Was wir seither erlebt haben oder noch erleben, weist in der Tat auf den Beginn einer echteren Aufhebung der beiden Gegensätze, aus dem geschichtsnotwendig ein Neues entspringt: der Wille und die innere Möglichkeit, selber einen neuen Anfang zu machen, der Wille zu ungeahnter Verwirklichung und Bestätigung des Real-Geistigen wie im Leben so auch in der Kunst. So sind einige der führenden Künstler, in Frankreich vor allem in Verfolgung Cézannes, in Deutschland mehr auf den Spuren van Goghs und Munchs, selber zu einer Art von

wirklicher »Primitivität« und Gebundenheit, einer urwüchsigen Ursprünglichkeit zurückgelangt oder doch auf dem Wege zu ihr!
Beispiele einer solchen Verjüngung kennt die Geschichte mehrfach. Auch die Spät-Antike hat — die einzige Betrachtung der Bildwerke des Constantins-Bogens kann es lehren — eine derartige Erneuerung durchgemacht. Der Impressionismus zersetzte sich im Osten und Westen des römischen Weltreichs in das Primitive hinein, das die Grundlage der mittelalterlichen Kunst abgeben sollte, und die Mitwirkung der nordischen Barbarenvölker der Völkerwanderung sowie des immer archaisch gebliebenen Orients an diesem Prozeß kam doch nur einer schon vorhandenen Entwicklungstendenz entgegen. Vielleicht wird man später den in seinen lawinenartigen Folgen noch unabsehbaren Klassenverschiebungen im Deutschland und Rußland der jüngsten Gegenwart eine in gewisser Weise vergleichbare Mitwirkung an der heutigen Stilentwicklung zuschreiben wie den gewaltsamen Völkerverschiebungen am Ende des Altertums. Die radikal-sozialistische antibürgerliche Haltung der Intellektuellen in der deutschen Revolution — und zwar gerade der aktivistisch-»expressionistisch« Gerichteten, die schon während des Krieges eine ziemlich antinationalistische Rolle gespielt hatten — gibt hier viel zu denken! Der Haß des freien Künstlertums gegen die Bourgeoisie, in dem es sich mit den Gefühlen des Proletariates einig weiß, ist seit den Tagen Flauberts und Manets noch beträchtlich gestiegen und er beginnt heute politische Formen anzunehmen. So sehr er auch immer noch von Kapital abhängig sein mag — im Grunde muß auch der heutige Künstler den Umsturz wollen. Gewiß will er keine stupide Massenherrschaft und doch wendet sich seine Kunst im letzten Sinne nicht an eine bevorzugte Klasse der Besitzenden und Gebildeten mit ihren erlesenen und gepflegten Gefühlen, ihrer »Kultur«, sondern er will das gemeinsame innere Leben einer nicht von Bildung, Besitz und Herkommen belasteten Menschheit schlechthin ausdrücken und er wählt daher eine Sprache, die freilich nichts weniger als »populär«, wohl aber elementar, hemmungslos und jedenfalls durchaus salonunfähig ist. Die »Menschheit«, an die er sich in der unpersönlichen, gleichsam nur vorläufigen Form von Ausstellungen, Zeitschriften und Manifesten wendet, ist freilich zunächst noch in keinem Stande zu finden. Sicherlich aber sind ihr im letzten Grunde die Besitzlosen näher als die Besitzenden und ein intelligenter Arbeiter wird einen

Nolde leichter würdigen als ein intelligenter Bürger. Indessen wäre es vor=eilig heute schon zu weissagen, wie weit der sozusagen »mystische Gefühls=kommunismus« unserer jungen »Geistigen« durch das wilde Aufdrängen neuer unverbrauchter Volksschichten und die versuchte Gütervergemein=schaftung eine Stärkung erfahren wird oder nicht —; ob nicht vielmehr der Proletarier von heute selber ein kleiner Bürger zu werden trachtet und wir einem materialistischen Kommunismus von der schauerlichen Fratzenhaftigkeit entgegentreiben, wie ihn Madelung in seinem »Zircus Mensch« seherisch zu gestalten versucht hat.

Im übrigen bietet die Geschichte auch Beispiele einer künstlerischen Erneue=rung ohne eigentlichen äußeren Umsturz. Am Ende des Mittelalters ge=wahren wir in den überaus verwickelten Prozessen der niederländischen und italienischen Frührenaissance das Beispiel solcher Integration: als echt archaisch gebunden, streng und jung steht die Kunst der Bouts, Gerard David, Piero della Francesca neben dem wilden Barock der Spätgotiker da. Sie sind nicht wieder zu Kindern geworden, haben das Können der älteren Generationen nicht einfach verloren, sondern sogar ein anderes stärkeres an ihre Stelle ge=setzt und doch fühlen sie sich in dem neuen, was sie als eine gewaltige Mög=lichkeit vor sich sehen, als befangene Anfänger und Vorläufer. Damals war die Welt der äußeren Wirklichkeit das Neue, heute scheint es eher die ver=lorene innere zu sein, die wir freilich auf einem ganz anderen Wege ge=winnen sollen, als sie einst das Mittelalter besaß.

Wie dem Menschen in gewissen, großen und kleinen, rhythmisch wiederkehrenden Zeitabständen das Vermögen des »Stirb und Werde« beschert wird, so auch ganzen Völkern und Völkerverbänden. Wenn das Maß der Überlieferung und der Ermüdung zu ungeheuer wird, schenkt sich dem Menschen das Vergessen. Und das heißt nicht: das Verlieren, sondern das Herabsenden in unbewußte, heilkräftige Schichten, aus denen das Herabgesandte verwandelt und verjüngt wiederersteht. Hier der eigentliche Sinn des Auflehnens wider die Tradition, zu dem uns schon Nietzsche erziehen wollte, der Empörung gegen das Können (als Technik und Routine), gegen den bürgerlichen »Geschmack«, gegen die »Schönheit«, hier der Sinn der mehr oder weniger tiefsinnigen Bemühungen um die dennoch unsagbare Simplizität der Neger=, Exoten=, Bauern= und Kinderkunst, bis herab zu den Albernheiten des Dadaismus. Das was der

neuen Kunst von nun an mit den Exoten, dem Orient, Mittelalter und Barock gemeinsam ist, will nicht mehr so sehr auf nachahmender Schwäche, als vielmehr auf dem Gefühl der Wahlverwandtschaft beruhen, welche sich doch des eigenen besonderen Weges wohl bewußt bleibt.
Das neue Wollen, dessen allgemeine seelische Grundlagen uns schon im Anfang dieser Schrift beschäftigt haben, nennt sich, wie wir wissen, Expressionismus. Was Expressionismus als typische Stilform und Formwille bedeutet, haben wir im zweiten Kapitel gesehen. Bewiesen haben wir im allgemeinen, daß jeder wirklich expressionistische Kunstwille überhaupt dem Entstehen einer religiösen Kunst den besten Nährboden bietet. Aufgezeigt haben wir zudem im besonderen, daß die heute werdende Gesinnung, deren äußeres Symptom der besagte Stilwandel ist, religiösen, ja christlichen Möglichkeiten nicht verschlossen scheint. So wäre also wirklich das 20. Jahrhundert berufen, uns eine neue religiöse Kunst zu schenken? Es ist unsere Aufgabe, nachzuprüfen, wieviel an Wirklichem diesen grundsätzlichen Möglichkeiten heute schon entspricht. Die Aufgabe ist doppelt schwer, weil es uns gerade gegenüber den zeitgenössischen Erscheinungen am meisten an Abstand und Augenmaß fehlt; sie ist notwendigerweise nur eine vorläufige, weil der zu beobachtende Zeitraum ein sehr kurzer ist. Bestenfalls ließen sich also nur Symptome, Fingerzeige auf wahrscheinliche spätere Entwicklungen nachweisen.
Wir wollen das Ergebnis unserer prüfenden Versuche mitteilen. Es ist, wie sich denken läßt, kärglicher als die Theorie vermuten ließe, aber was die Hauptsache ist: es widerspricht dieser Theorie keineswegs.
Vor allem muß gesagt werden, daß die Ablösung von der neuromantischen Schwäche und Ziererei in die neue Willensmäßigkeit und das neue Bekennertum, daß die Ersetzung der alten bürgerlichen Geschmacks- und Genußwerte durch die unmittelbare Sprache des »Menschlichen« nicht überall wirklich so reinlich vollzogen ist, wie man es aus den theoretischen Verlautbarungen unserer Künstler und »Geistigen« glauben möchte. Vieles von der neuen Produktion bleibt verkappte Fortsetzung dessen, was man ganz richtig als »Décadence« bezeichnet hat! Immer wieder mischt sich wirklich Echtes mit Eingebildetem, Ursprüngliches mit Anempfundenem. Immer wieder läßt die übermächtige Nachwirkung des historisch überlasteten 19. Jahrhun-

derts eigenwüchsige Ansätze verkrüppeln. Schopenhauers Pessimismus und Nietzsches Zukunftsglaube scheinen oft noch fast hoffnungslos ineinander verkrampft!
An einer bestimmten, locker zusammenhängenden Gruppe unserer jüngeren Künstler, die uns hier zuerst beschäftigen soll, tritt diese Unerlöstheit besonders klar zu Tage. Es sind Maler, die zwar den religiösen Gegenstand mit besonderer Teilnahme pflegen, aber mehr, weil sie sich an dem kühlen Weihrauch überlieferter Mysterien esoterisch erhitzen, kaum weil sie sie aus eigener Herzenswärmekraft neu zu durchglühen vermöchten. Für den Ausdruck solcher Gefühle liegen ihnen die bewährten Formeln der Präraffaeliten, der Neuromantiker aus Anfang, Mitte und Ende des vorigen Jahrhunderts bereit, die nur des neumodischen Aufputzes bedürfen. Und gewiß scheint ihnen die Religion selbst wohl noch immer etwas Gegenwartsfremdes, Antiquarisches, ein kostbarer Luxus der Seele, der durch Abschließung und Rückzug erfüllt werden kann! Die Maler, die wir meinen, setzen, mögen sie sich auch noch so kubistisch und futuristisch gebärden, im Grunde noch immer jene gemeinhin als »Symbolismus« bezeichnete Stilbewegung der neunziger Jahre in freier Weise bis in die Gegenwart fort. Ihr bestes haben auch sie daher, die Eberz, Edzard, Dülberg, Wach, Albert Müller, Baumhauer, Schiele u. a. mit ihrem dekorativen Geschick und ihrem kirchlichen Stilgefühl unter technischem Zwang, auf dem Gebiete angewandter Kunst, geleistet, andere wieder (wie Dülberg) in den auch wesentlich werkförmigen Reizwirkungen altertümelnder Holzschnittmanier oder in den mathematisch-krystallinischen Starrheiten eines mit kalt-kunstgewerblichem Geschmack behandelten Kubismus.
Für die Gesinnung aller dieser Künstler, die Art, wie sie die zerfallenden und die wachsenden seelischen Kräfte der Zeit zusammenraffen möchten, insbesondere auch für ihr Verhältnis zum religiös-christlichen Gegenstand ist wohl ihrer aller unerreichtes Vorbild, der Österreicher Oskar Kokoschka, typisch, der sich selber gelegentlich auch in religiösen Gemälden, außerdem in einer außerordentlichen lithographischen Passionsfolge versucht hat. Von ihm, dessen künstlerisch überragende Persönlichkeit im übrigen jeder Einordnung spottet und dessen geistige Wirkung der Beobachter moderner Kunst an den verschiedensten Punkten wahrzunehmen glaubt, sei an anderer Stelle

die Rede. Was ihn mit der hier zu behandelnden Künstlergruppe verbindet, ist die müde und leicht resignierte Gebärde, mit der die Historien und Mysterien des Neuen Testamentes wieder aufgenommen werden. Die ganze Zerquältheit, die ganze Passion des geistigen Menschen in unserer Zeit, welche gewiß im Weltkrieg ihren äußersten Grad erreicht hatte, wird auf den Christus abgeladen. Zweifellos steckt auch in einem Eberz, einem Edzard, Dülberg, Wach, Albert Müller, ja selbst dem stark wienerischen Egon Schiele, ein nicht gemeiner Grad mystisch betonter, wenn auch keineswegs frommer Empfindsamkeit, die alle diese Künstler über die Talmi-Ekstatik geschickter Eklektiker von der raffinierten Art des Müncheners Baumhauer erhebt. Die schwankende und vieldeutige Begabung des katholischen jungen Malers Josef Eberz, der seine Mittel von dem ausgezeichneten Pädagogen Hölzel in Stuttgart (dem einige meisterlich gesunde und vorbildliche kompositionelle Entwürfe religiösen Gegenstandes verdankt werden) hat, verrät gewiß die Fähigkeit zu großem kompositionellen Wurf, was sich vor allem in seinen älteren Arbeiten, etwa den Kreuzweg-Kartons für die Kirche von Kaiserslautern, beweist. Er besitzt auch ein gewisses Maß visionärer Phantasie, wie vor allem seine Landschaftshintergründe deutlich machen, und er weiß in deren Zusammenstimmung mit den beseelten Marionetten seiner biblischen Figuren, in gewissen Gesten, in bestechenden Farbstellungen von einer manchmal etwas allzusüßen Mystik, nicht selten Erlesenes auszudrücken. Im allgemeinen hat er offenbar den sinnlich reizbaren Künstler in sich, der in dekorativen Farbigkeiten schwelgt, mit dem religiös erregten Menschen, der in ihm steckt, noch nicht ganz in Einklang gebracht. Seine Leistungen sind häufig ungleichwertig, nicht selten einfach leer und unter hochtrabendem Vorwand nur dekorativ. Der überproduktive Maler begnügt sich zudem gern mit dem bloßen Festhalten der ersten Eingebung, und er nimmt, wie so viele Künstler heute, bereits dann die Hand von der Tafel, wenn die Malerei im engeren und höheren Sinne erst beginnen müßte. Es ist dies der fragmentarische Zug in der neuen Kunst, der wohl in gewissen Fällen notwendig und berechtigt, aber überaus schwer nachzuprüfen ist. Der Eberz einigermaßen artverwandte Münchner A. Wach umgeht solche Gefahren schon dadurch, daß er sich in seinen religiösen Ideen auf die bescheidenere Technik des Aquarelles beschränkt, welches er in farbig

klangvollen Molltönen zu behandeln weiß. Auch er liebt die dumpfe, verbogene Gotik gewissermaßen übersinnlich verschüchterter Gestalten; auch er charakterisiert sie wie Eberz, Edzard und Dülberg einigermaßen als Marionetten des Übersinnlichen, nicht solche, die Gott in ihren freien Willen aufgenommen haben. Bisweilen überrascht eine neue Sicherheit und Eigenart in der Auffassung der religiösen Stoffe, z. B. des Abendmahlsmysteriums, die aus einem besonders innigen, wohl esoterisch bedingten Verhältnis zum Gegenstande hervorgegangen scheint. Von einer ganz anderen Art als diese beiden Süddeutschen scheint der Niederdeutsche Edzard. Ein aus althanseatisch bürgerlicher Kultur hervorgewachsenes Empfinden rückt gerade ihn in oft bedenkliche Nähe des englisch-präraffaelitischen Geschmackes, mit dem er die alten gotischen und byzantinischen Bildschemata verblüffend sicher beherrscht. Norddeutsch ist andererseits auch die höhere Gewissenhaftigkeit, die sich um die eigentliche Malerei — im Sinne sorgsam gestufter Tonfolgen — als Qualität bemüht. Hier liegt ein wichtiger und neuer Weg, vorüber an jener allzugroßen dekorativen Handfertigkeit, wie sie gewisse große Altarwerke, deren Auftrag den jungen Künstler mehr belastet als gefördert hat, verraten. Im übrigen ist seine formal besonders stark von Kokoschka beeinflußte Gotik nicht unecht oder nur anempfunden. Der fühlbare Einschlag des Niederdeutschen in die Typik seiner Heiligengestalten gibt ihr eine unherkömmliche Note und der Maler weiß gerade durch sie neben furchtbar Verquältem auch überaus Intimes, Verschlossen-Somnambules, taubenhaft Himmlisches zu sagen. —

Es ist die Luft einer schmerzlichen Ekstatik, nicht selten schwül wie von knabenhaften Pubertätswirrungen, bisweilen auch vergiftet durch Krieg und Kriegspsychose, welche uns aus dem Kreise der genannten Künstler anweht. Im Ganzen noch mehr Atem der Verwesung als Hauch der Auferstehung. Ihnen gegenüber wirkt der Klang, der uns aus gewissen Arbeiten K. Thylmanns und Stanislaus Stückgolds entgegentönt, kindlicher und reiner. Beide sind »Nazarener« in einem noch engeren Sinne des Wortes als die Vorgenannten; und dazu gehört, daß sie auch einer esoterischen religiösen Gesellschaft angehören. Es gelingt ihnen in ihrer sektenhaften Abgeschlossenheit so bisweilen dasjenige, was dem Künstler von heute noch das allerfremdeste ist: Ausdruck eines beruhigten kontemplativen Frommseins. Der zu Beginn des Kriegs gefallene Thylmann, ein sinniges Talent, das sich weise zu beschränken wußte,

hat ein paar illustrative Holzschnitte biblischen Inhaltes hervorgebracht, in denen die nicht gerade sehr persönliche, leicht archaisierende Form mit der feinen Naturbeseelung und der frommen, idyllischen Auffassung der evangelischen Geschichten sich zu einer tief liebenswürdigen Einheit verbinden; bei größeren abstrakt-theosophischen Symbolen versagte seine Gestaltungskraft. Weit problematischer ist der Fall Stückgold, eines aus dem Volke kommenden Dilettanten mit genialen Ansätzen. Stückgold ist polnischer Jude, seine bildnerischen Vorstellungen sind von der Erinnerung russisch-byzantinischer Bauernkunst und späteren flüchtigen Eindrücken neuester Pariser Malerei gespeist, während seine religiöse Erziehung in den Geheimlehren der jüdischen Kabbala wurzelt. Als Maler ist er im Grunde nicht über die Stufe primitiven Anstreichens hinausgekommen, in der Farbe mutet er nicht selten, trotz aller Absicht aufs Übersinnliche, barbarisch materiell an, und zeichnerisch offenbart er meist eine rührende Unbeholfenheit. Ein ins Russisch-Polnische übertragener und entsprechend niedriger stehender Henri Rousseau! Meditativer Hellseher, der bisweilen an Sphären göttlicher Klarheit zu rühren scheint, aber das Erschaute dann nur stammelnd zu versinnlichen versteht, völlig ungleich und offenbar ohne jede Selbstkritik; künstlerisch am einwandfreiesten noch in gewissen symbolisch-ornamentalen Entwürfen, wie den farbigen Tierkreisbildern. Für Stückgold gilt wirklich jenes Wort von der »Oberflächlichkeit der Kunst des Mystikers«, das R. Kassner einmal über W. Blakes Zeichnungen geprägt hat und das, wenn auch kaum diese selbst, so doch so manche Hellseherkunst von heute trifft: »Visionen sind eine große Sicherheit des Menschen und schlechte Diener des Künstlers. Sie machen den Menschen zum Heiligen, und es ist das große Heil der Künstler, die Unheiligsten unter den Menschen zu sein.«*)
Und diese »Unheiligen« sind – zum großen Glück für die Kunst – noch

*) Auch die in gewissen »esoterischen« Kreisen gepflegte bildende Kunst schöpft in manchen Fällen aus durchaus unverächtlichen Schauungen, bringt es aber meist nur zu schwachen, oft kindlichen Gedächtnisnotizen, die mit künstlerischer Gestaltung wenig zu tun haben. Vergl. die Künstlergruppe »Enigma« (München), die merkwürdigen Pastelle von M. Petersen (Darmstadt) und als Zusammenfassung aller derartigen Versuche, aus dem Unsichtbaren ins Sichtbare zu bilden, den Johannisbau in Dornach, der heute nach Plänen und Entwürfen R. Steiners, unter Mitwirkung vieler Halb- und Ganzdilettanten, etwa in der Formbehandlung der neunziger Jahre (!) errichtet und ausgestattet wird. Soviel ist schon aus den Abbildungen zu ersehen. Was man im übrigen hört, läßt wieder auf jenes krause Gemisch von ahnungsvoller Erfindungskraft und entwaffnendem Dilettantismus schließen, das man auch sonst leider noch immer von den »Anthroposophen« gewohnt ist.

am Werk! Wir haben gesehen, daß mit dem Emporkommen der Neuromantik und ihrer Nachzügler die Kraft echter großer Wirklichkeitsmalerei noch nicht aufgezehrt war. Ihre gesündesten und begabtesten jüngeren Vertreter hielten sich von jeher der ästhetischen Askese fern, versuchten aber doch immer schon, dem Befehl der Zeit entsprechend, auf ihre Weise und unter Beibehaltung ihrer vollen Ausdrucksmittel den Willen zum Geistigen in ihre Kunst aufzunehmen. Van Gogh und Cézanne waren ihnen mehr als selbst Minne und Gauguin. Mit besonderer Aufmerksamkeit muß unser Blick gerade auf die Vertreter dieses gesündesten und unverbildetsten Kunstwillens gerichtet sein, soweit das religiöse Motiv bei ihnen überhaupt eine Rolle spielt. Hier gilt es aber scharf zu scheiden zwischen denen, welchen die Wahl des überlieferten Gegenstandes nur Vorwand, Auftragserfüllung, Atelierinteresse, kunstgeschichtliche Beflissenheit ist und jenen, die zu ihm — trotzdem sie bejahend und unromantisch mitten in der Zeit stehen — in der leidenschaftlichen Hoffnung greifen, daß durch ihn das schweifende präreligiöse Gefühl in der Brust zur Wirklichkeit des religiösen Symbols erhoben werden möge. Wir hatten schon einen Uhde, einen Forain, einen Corinth zum religiösen Motiv greifen sehen. Für den Übergang charakteristisch ist ein Bild wie Slevogts »Verlorener Sohn«, ein Triptychon, welches die Orgie im linken Flügel als impressionistisches Farbenfeuerwerk hinsetzt, die Heimkehr im Mittelteil sodann mit einer Menzelhaften Psychologie unbarmherzig treffend illustriert, während der rechte Flügel (der verlorene Sohn bei den Säuen) sich aller Schilderung enthält und dabei bereits in der gesammelten Stimmung in das Symbolische, um nicht zu sagen Expressionistische hinüberneigt. Slevogt hat als großer Illustrator die Eindrucksmalerei von der Alleinherrschaft der äußeren Begebenheiten freigemacht, er hat die verpönte erzählende Phantasie wieder legitimiert, frei mit der Eindrucksfülle wirtschaftend, mit der sich das reizsame Auge in der fließenden Erscheinungswelt gesättigt hat. Die inneren Gesichte, die er mit seinen brillant abkürzenden Ausdrucksmitteln hinzuschreiben weiß, sind zeitlos gegenwärtig, nicht vergegenwärtigte Historie, wie bei Menzel. Mystisches liegt ihm fern, im Gegensatz zu dem vergleichbaren Forain, und auch das Wunderbare und Märchenhafte faßt er mehr sachlich und witzig. So ist seine selbstsichere und zielbewußte Meisterschaft doch streng im Rahmen und Rang impressionistischer Weltansicht geblieben,

sehr im Gegensatz zu vielen jüngeren aus dem Spätimpressionismus Hervorgewachsenen, die mit mehr oder weniger Gelingen, oft mit einer auffallenden krampfhaften Hast, den Übergang zum »Geistigen« gesucht haben und noch suchen. Typisch für dieses Suchen war so der fast allzu bewegliche Albert Weisgerber, dessen leidenschaftliche rasche Phantasie in den letzten Jahren aus dem Exzentrischen in das Ekstatische umschlug, um zu allerletzt noch das Kontemplative eines Fra Angelico zu suchen. Weisgerber, von dessen großer Liebe zur Bibel uns Hausenstein erzählt, hat seinen Jeremias in eine Landschaft versetzt, die aus wahrhaft pathetisch erregter Einbildungskraft stammt. In der nackten Prophetenfigur freilich ist noch nicht ganz die Drastik des ehemaligen Karikaturenzeichners überwunden. Das gilt noch mehr von seiner »Kreuzigung«, teilweise auch von den oft varierten Judaskußzeichnungen, während der »Sebastian« mit der Schilderung eines rein zuständlichen Leidens am günstigsten wirkt.
Weisgerber ist, wie die hochentwickelte konservative Manier Jagerspachers, wie das gediegene Streben Otto Kopps und K. Reinhardts, die temperamentvolle, doch noch wenig geklärte Art Ludwig Bocks, aus der Atelierkultur, aus der mit Vorbild und Anregung so gesättigten Sphäre Münchens hervorgewachsen. Auch der weit bedeutendere Karl Caspar gehört hierher. Seine sehr gebildete, einer gewissen pathetischen Größe keineswegs entbehrende Atelierkunst, malerisch an Cézanne geschult, kompositionell aus einem fleißigen Studium Dürers, Grünewalds und der Altdeutschen zu respektabelstem Können gediehen und im übrigen die präreligiösen Regungen unseres Zeitalters auf einer mittleren Linie zusammenfassend, hat in oft wiederholten Anstrengungen als Maler und Lithograph die großen Vorwürfe des alten und neuen Testaments zu bewältigen gesucht, manche, wie den Johannes auf Patmos und den Engelkampf Jakobs, vor allem auch die Passionsgeschichte des großen Dreiflügelaltars mit gutem Gelingen. Trotz der bei einem Altarwerk ungewohnten locker farbigen Vortragsweise, zeigt sich aber gerade hier, daß der Maler im Entscheidenden, nämlich der religiösen Auffassung, bei allem persönlichem Adel nicht über das etwa bei Dürer und Grünewald Vorgefundene hinweggekommen ist. Ähnliches gilt von der im Grunde gleichfalls akademischen, aber technisch überaus virtuosen Begabung Jaeckels, welche dort, wo es nicht die Historie sondern das Mysterium gilt, bisweilen merk-

würdig über sich hinausgeht: schöne visionär-apokalyptische Landschaften in gewissen Einzellithographien und graphischen Zyklen sind dafür Zeugnis. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß alle diese und ähnliche Übergangskünstler den überlieferten religiösen Gegenstand mit einem auffallenden Eifer, ohne die krankhafte Stimmungsmystik und Selbstquälerei der ersten Gruppe, pflegen, dennoch aber gleichsam mehr als das Probestück einer pathetischen Figurenmalerei, wie schon ein Corinth es in seiner Weise getan, denn aus innerer Not. Alle tun es mit einer überraschenden Anpassungsfähigkeit, mit einer respektvollen Einfühlung in den erhabenen Gegenstand und — mit viel kunstgeschichtlichen Bildungs-Reminiszenzen. Kaum einer von ihnen ist sich wohl bewußt, daß der Versuch einer religiösen Kunst heute eine ungeheure Verantwortung bedingt, weit größer als etwa die biblische Malerei der Barockzeit. Die Zeiten, da der Glaube objektiv so sicher gegründet war, daß er auch die repräsentative Malergebärde skeptischer Weltmänner wie Rubens mit seinem Inhalt erfüllte, waren schon in der Romantik vorbei. Rubens, über dessen nicht zu unterschätzende religiöse Pathetik uns Fromentin schöne Seiten geschrieben hat, durfte und konnte mit der idealrealistischen Konvention seiner sinnenprächtigen Malereien Gott loben, Gott im Sinne seiner Zeit. Für uns, denen keinerlei objektive Religion mehr gegeben ist, ist jede — sei es äußerlich moderne, sei es mehr veraltete — Bibelmalerei, die gleichsam so tut, als ob es noch einen Glauben gäbe, letzten Endes Blasphemie! Kaum einer von den genannten Malern, denen man gewiß auch viele Nicht-Münchner Talente, wie Pellegrini, Soldenhoff, auch Pechstein u. a. hinzufügen darf, hat neu mit Gott gerungen, sei es auch um den Preis des Unterliegens, ja des völligen Versagens.

Diese innere Not und Notwendigkeit können wir nur in dem Bemühen weniger Maler entdecken, vor allem bei zwei Meistern, die im übrigen durch eine Welt getrennt sind: bei Beckmann und Nolde. Gewiß haben auch sie letzten Endes versagt, wenn man bedenkt, daß auch ihnen die letzte Gnade, welche aus dem religiösen, gläubig erfaßten Gegenstand als fromme ruhevolle Gewißheit quillt, nicht zuteil geworden ist und als Menschen unseres Zeitalters nicht zuteil werden konnte. Entscheidend bleibt, daß das Beste und Stärkste und Ursprünglichste, was im Gemüt dieser beiden Künstler lebt, seine künstlerisch vollkommenste Auslösung durch die

Berührung mit dem christlichen Mythos gefunden hat. Die christliche Religion — und zwar weder die kirchlich überlieferte der Vergangenheit, noch die heute erst geahnte der Zukunft — verdankt vielleicht diesen Künstlern noch nicht viel. Wohl aber ist es ihre Kunst, die den Vorstellungen dieser Religion etwas Entscheidendes verdankt. So gehören sie gewiß nicht zu den Angelico, Rafael, Greco der religiösen Kunst, wohl aber dürfen sie — bei gebührendem Abstand — neben den Signorelli, Tintoretto, ja selbst Grünewald genannt werden!

Was Max Beckmann anbetrifft, so kommen für diese unsere Bewertung lediglich einige Arbeiten seiner allerletzten Zeit in Betracht. Zwar war seine Fragestellung und die Art, wie er sie löste, von jeher weit über dem Mittelmaß. Eine mächtige Malerfaust und eine Sinnlichkeit, die die Wirklichkeit mit naturalistischen Instinkten vergewaltigend umarmte, alles andere als ein Abstraktling und Asket, machte Beckmann im Anfang des neuen Jahrhunderts den Versuch, auf Grund einer großen Renaissanceüberlieferung, die von Breughel bis Corinth führt, Höchstes und Niederstes der menschlichen Erfahrung in Fleisch und Blut zu verwirklichen. Seine inneren Gesichte, grell naturalistische, durch das Traumhafte nur noch drohender gewordene Visionen, von denen er sich durch eine schonungslos entblößende, letzten Endes tief pessimistische Sachlichkeit zu erlösen weiß, umfaßten schon damals auch das religiöse Gebiet. Kreuzigung, Ausgießung des heiligen Geistes, Auferstehung und Kreuztragung hatte er damals ohne jede fromme Sentimentalität eines Uhde, aber auch ohne das roh Modellmäßige eines Corinth, in die nackteste Wirklichkeit einer Großstadtgegenwart hineingestoßen. Dieser mächtige Kontrast bildet offenbar eine seiner Urkonzeptionen, die auch heute noch abgewandelt (in den beiden Zuschauergruppen der Totenauferweckung) wiederkehrt. Ein solches an sich gewaltiges Unternehmen wäre dennoch künstlerisch nur möglich geworden, wenn das Formale, Komposition und vor allem Farbe, über alle Greuel triumphiert, das Pandämonium verklärt hätte, wie sie es über Tintorettos umstürzlerischer Auffassung getan oder wie sie bei Rubens ein gräßliches Martyrium in blühende Stilleben verwandelte. Aber eben hier hatte Beckmann versagt, seine Farbe war — bei allen großen Ansätzen — düster, trübe, gleichsam pessimistisch geblieben, und hier hatte sich ihm die innere Unmöglichkeit erweisen müssen, aus naturalistisch-malerischer

Gestaltung und Gesinnung heraus das religiöse Kunstwerk zu vollbringen.

In den letzten Jahren hat Beckmann nun einen neuen Weg gefunden. Das kündigt sich äußerlich in einem auffallenden Stilwandel an: anstelle der malerisch-naturalistischen Sprache, anstelle von Delacroix und Rubens, bilden jetzt die Altdeutschen, Bosch, Breughel, Signorelli die Ahnenreihe. Ein strenger und starker Umriß, dem sich die farbige Behandlung durchaus unterordnet, dominiert. In dieser Art sind einige religiöse Bilder entstanden: Das Kolossalwandgemälde der Auferstehung der Toten, heute noch unfertig im Atelier, die beiden Tafelgemälde »Kreuzigung« und »Christus und die Ehebrecherin«, sowie ein kleineres Bild »Adam und Eva«. Die Werke sind außerordentlich und stehen in der gegenwärtigen Produktion einsam da. Es zeigt sich hier, welche Früchte diese opfervolle formale Askese, diese Disziplinierung, der sich der Künstler wohl unter den Eindrücken des Krieges unterworfen haben mag und die ihn einen gewaltigen Phantasiereichtum auf wenige knappe figürliche Formeln zusammendrängen lehrte, bereits heute gezeitigt hat. Den Impressionisten in sich hat der Maler auf diese seine Art überwunden, eine überwirkliche und doch nicht wirklichkeitsfremde Daseinsform ist für die inneren Gesichte gefunden. Gleichzeitig wird nun, nachdem sie die internationale Sprache abgelegt hat, das rein Germanische dieser Kunst erschütternd offenbar. Beckmann ist nicht deutsch im Sinne Eichendorffs, sondern Grabbes, nicht wie Schwind und Richter, sondern so wie Hans Baldung, Urs Graf, Veit Stoß deutsch gewesen sind. Man könnte von fern an den Schweizer Hodler denken, doch geht der Deutsche viel weniger von allgemeinen kosmisch-rhythmisch-musikalischen Abstraktionen, sondern von harten tragisch-religiösen Vorstellungen aus. Alles bloß Dekorative ist dieser Figurenkunst fern, aus deren gedrungenen, untersetzten, oft gespenstisch grotesken Gestalten immer ein zäher, tiefer, schwerlebiger Mensch mit seinem Widerspruch, ein tragischer Künstler mit seiner ganzen dämonischen Besessenheit spricht. Eine Seele voll Liebeshaß, bisweilen höhnisch-bitter wie ein Zwerg und Narr, oft voll Gier, die sich selber zynisch entblößt, findet hier in der Gestaltung des christlichen Motivs Güte, Andacht und Entsagung. Ein sehr strenger Schicksalsernst hat in dem Künstler während der Kriegszeit die Gestaltung des ungeheuren eschatologischen Symbols der Totenauferstehung reifen lassen. Hier, wie in

der »Ehebrecherin« klingt aber eine gewisse gnostisch-religiöse, über das historische Christentum hinausgehende Auffassung, bestimmend mit. In der »Auferstehung« ist es die apokalyptische aber zugleich auch allgemein indische und germanische Vorstellung von der Neuverkörperung des Planeten nach dessen Ende — die Toten, noch larvenhafte unerlöste Erdgespenster, erstehen, der Welthorizont versinkt unter schwarzem Sonnenball, indessen schon geisterhaft ein neuer Kosmos aufdämmert —; in der »Ehebrecherin« ist es eine magushafte und doch erhabene Auffassung Christi, wie sie eigentlich noch nie gewagt worden ist.

Von Beckmann zu Nolde führt kein Weg. Sie stehen als äußerste Pole des heutigen Kunstwollens in Deutschland sich gegenüber. Daß beider Werk sich in der religiösen Darstellung vollendet hat, sei uns ein Zeichen! In Nolde, dem Bauernsohn, ist zu Beginn unseres Jahrhunderts in gefahrvollster, schließlich aber siegreich bestandener seelischer Krisis jene Urtümlichkeit geboren, von der wir als dem Sinn der expressionistischen Reaktion gesprochen haben. Wir haben den bei aller fast hysterischen Überempfindlichkeit, bei allem Wissen doch irgendwie primitiven, vorzeitlichen, bäuerlich-elementarischen Menschen. Nichts von Romantik und geschmackvoller Altertümerlei, sondern ein rauhes Nicht-anders-Können. Beckmann mußte, um sich zu sammeln und zu binden, die Farbe ablegen. Der heute über fünfzigjährige Nolde, gleichfalls ursprünglich naturalistischer Vollblutmaler wie Beckmann, ist bei der freien Farbe geblieben und dennoch mit ihr ins Elementare gelangt*). Und auch Nolde ist zum christlichen Stoff gekommen! Die sämtlich in den Jahren 1909—11, dann wieder 1915 entstandenen religiösen Gemälde und Radierungen bilden bei ihm nicht etwa einen beiläufigen Versuch, sondern den Mittel- und Höhepunkt seines großen und reichen Werkes, die ernsthafteste Zusammenfassung seiner gesamten, sonst oft nur zu gern in skizzenhaften Improvisationen sich verzettelnden Kräfte. Nolde hat sich nicht aus irgendwelchem religiös philosophischen Sonderstreben mit Versuchen einer Umbildung des Mythos aufgehalten — Ansätze zu einer neuen gnostischen Auffassung, wie bei Beckmann, finden sich hier nicht, seine Kunst wurzelt im Menschlichen, nicht im Kosmischen. Er hat so die

*) Freilich auch hier ein Verzicht: Alle »Kultur«, alle schöne und gebildete Handschrift hat er auf diesem Wege über Bord geworfen, und diese fast »barbarische« Roheit des manuellen Vortrags (im merkwürdigen Gegensatz zu dem technischen Raffinement seiner Radierungen) macht das Verständnis so schwer.

hergebrachten Stoffe der Evangelien und der Legenden genommen, wie er sie vorfand und wie sie vor ihm tausende von Malern ganz selbstverständlich als die menschlich und übermenschlich bedeutsamsten Vorgänge für unseren Kulturkreis aufgegriffen haben. Wächst uns bei Beckmann so — im Sinne unserer früheren Ausführungen — schon der Keim einer neuen Auslegungssymbolik entgegen, so scheint uns in Nolde bereits ein erster Beweis gegeben für die im Gegensatz zur Auslegung unwandelbare lebendige Symbolik der Geschehnisse selber. Er hat gezeigt, daß diese Stoffe nicht erschöpft sind, sondern daß sie dem Künstler selbst in unserer Übergangszeit ganz neue, noch ungeahnte Möglichkeiten bieten, weit über die enge und philiströse Auffassung hinaus, welche Gebhardt und Uhde aus dem Geiste ihrer Epoche heraus zu sehen vermochten. Er hat in einer stolzen Unbekümmertheit große Altarwerke geschaffen, ohne das geringste Hinschielen nach kirchlicher Anwendbarkeit, einfach aus einer tiefen Teilnahme an der Sache. In diesem Norddeutschen, dessen Abenteuerer- und Seefahrernatur beständig gleichsam »zwischen den Küsten« treibt, von der Nordsee, an der er — Nachfahre der altniederdeutschen Altarkünstler vom Schlage Meister Bertrams, Berndt Notkes u. a. — mit allen Fasern wurzelt, biszu der Südsee, Tropisches mit glühenden Instinkten und doch gleichmütig anpackend als ein Gleichnis und zum Ausgleich der eigenen Tropik, muß eine besondere Hingezogenheit zu den biblischen und legendarischen Geschichten leben, die er aus dem Geiste eines primitiv barbarischen Orients erfaßt und die er doch zugleich mit leisestem religiösen Feingefühl in ihrer vielleicht nur dem Europäer offenbarten menschlichen und übermenschlichen Bedeutung zu begreifen weiß. Seine pfingstlichen Jünger Christi scheinen auf den ersten Blick gemalt, als wären es wüste lallende Exoten, im Zustande einer schauerlichen Besessenheit, bis man plötzlich die vertrauten Züge niederdeutscher Schiffer und zugleich eine Fülle subtilster seelischer Eigenschaften in ihnen entdeckt. Um den Kreuzesstamm die Marien sind insipide ägyptische Klageweiber, gnomenhafte Wesen, halb Kosaken, halb wilde Katzen würfeln um den Rock des Herrn, Maria von Ägypten ist eine tierhafte nubische Dirne, wie man sie in den verrufenen Quartieren Alexandriens sehen kann, ihre Verehrer gemeinstes Völkergemisch, der heilige Zosimas, welcher vor der Sterbenden betet, ist eine Art von Waldaffe und alles scheint gezeichnet und gemalt kreischend, lästernd und roh, wie von Affe, Dirne und Kosak, bis

langsam hinter solcher Maske die meditative Versunkenheit des heiligen Greises, die himmlisch kühle Verklärung der sterbenden Maria, der wahrhaft Shakespearesche Humor über den drei Liebhabern, die seherhafte Güte des Longinus, die schrecklich entblößte Menschlichkeit der drei Frauen — lauter Zartheiten, Stufungen der Seele, lauter Europäertum, Deutschtum, Niederdeutschtum des Herzens fühlbar werden.
So hatte auch Rembrandt, Niederdeutscher und Sohn eines Seefahrervolkes wie Nolde, das alte und neue Testament in das Dämmerlicht eines jüdischen Orients zurückversetzt, um es dadurch »distanziert« und wieder mysteriös zu machen. Nur war sein Osten meist noch das Morgenland pittoresker Bazare, der Orient der Händler und Antiquare. Nolde mußte — nach den zahlreichen Distanzlosigkeiten der Gebhardt, Uhde, Thoma, Steinhausen — schon bis zu den Exoten vordringen, um im wahren Sonnenaufgang erst den eigentlichen Grund zu entdecken, in dem die Menschheitsmysterien wieder für uns ausgesät werden dürfen. Es ist keine völkerkundliche Beschreibung dabei, nichts von der ethnographischen Genauigkeit des alten Vernet, Holman Hunts, Bidas und Dorés. Trotzdem man überall die auf großen Meerreisen gewonnenen Eindrücke greifen zu können glaubt, ist alles doch nur wie ein erinnernder Traum. Nolde hätte nicht zu reisen brauchen, um er selber zu sein, oder besser: er ist nur gereist, um sich selber bestätigt zu finden. Das Primäre in ihm, der Sinn seines Exotismus ist der fast gewaltsame Trieb, sich selber auf den Grund zu kommen, alle »Zivilisation«, alles Nur-Europäertum der Kunst, alle äußere Technik, Schönheit zu vergessen um jenes Grundes, jener Urschicht willen. Und diese Urschicht ist nicht in einem bürgerlich ethischen Sinne das viel berufene »Rein Menschliche«, nicht Rousseaus Idyll, auch nicht Nietzsches Bestie, kein Ideal, keine Konstruktion — in ihm ist das Wildeste und Plumpste mit dem Göttlichsten zugleich veranlagt. Der Urmensch: biologisch ein dumpfes Tier und doch (für den Wissenden) dem Paradies, dem geistigen Urstande noch ganz nahe, wie das Kind, über das wir Erwachsenen lächeln und staunen zugleich.
Nolde hat das zentrale Mysterium des Christenglaubens gemalt: Golgatha. Er hat die Kreuzigung gemalt als ein Sohn des 19. Jahrhunderts, Naturalist im Kern, den aber die Gewalt des Erlebens über alle Natur hinaustreibt. Eine leibliche Wirklichkeit, welche der Geist verbrennt. Und seine Flamme

ist die Farbe. Die Farbe ist der Träger des Noldeschen Ausdruckswillens, das was ihm, dem großen Erzähler, Beobachter, dem Volks- und Menschenkundigen aus allem wirklich Erlebtem und als wirklich Vorgestelltem den Traum geraten läßt, hinter dem sich innerste Vorgänge zugleich ausdrücken und verbergen. Der böse Traum, die gefährliche Maske! In seiner Kreuzigung ist nichts von Erlösung, nichts von weltüberwindender Befreiung. Auf den Lippen des Heilandes ist das »Es ist vollbracht« noch nicht gesprochen, sondern die Bitterkeit des Kelches und ein aufbäumender Trotz, ja Verachtung steht wie eine Maske auf diesem Sterbehaupte eines menschgewordenen Gottes, der in Todeseinsamkeit nur noch mit sich selber ringt, als ob er vielleicht in diesem Augenblicke höchsten physischen Leidens an der Göttlichkeit irre würde, die aus seinem Munde gesprochen hat und zu deren Gewißheit er alsbald für alle Ewigkeit wieder erwachen wird. Dies ist gewiß die innerste Haltung Noldes zum christlichen Mysterium selber. So furchtbar er die Schwefelhölle um den bösen Schächer, so gräßlich er die Henker, so klageweiberhaft er die drei Marien zu gestalten gewußt hat, so unsicher zögernd legte er den Ausdruck des gläubigen Erwachens auf das armselige Sterbehaupt des guten Schächers, der sein brechendes Auge zum Erlöser hinwendet, überhaucht von dem sonnenfarbigen Leibe des Christus, wie von einer ersten Morgenröte.

Nolde hat mit Ehrlichkeit und Positivität ausgedrückt, wie die heutige Menschheit ⟨ihr bestes Teil⟩ noch zu Christus steht: am historischen Menschen und Sittenlehrer kein Genüge mehr habend, am Gotte doch noch zweifelnd, seine Passion mit furchtbarer Intensität als eigenes Schicksal nacherlebend, an seine Auferstehung, Allgegenwart und damit an die Möglichkeit von unser aller überzeitlichen Erlösung vorerst nur in kurzen Augenblicken übervernünftigen Schauens heranreichend.

Doch derselbe Nolde hat, eben durch die Tatsache, daß er als Künstler immer wieder mit den christlichen Heilsberichten ringt, daß er sie für würdig erachtet, Sammelpunkt seiner produktiven Kräfte zu sein, daß er seinen Zweifel, seine Verzweiflung, seine Ahnung und Hoffnung, seinen Haß, seinen bösen Traum in sie hineinmalt, auch bewiesen, daß diese Stoffe unserer Zeit lebendig, daß sie wie nichts fähig sind, auch unser Kreuz, unsere Untergangs- und Übergangsstimmung auf sich zu nehmen. Eines steht fest: dem Zeitalter, dem es

gelingt, das Leben Christi und der Apostel mit so leidenschaftlichen Visionen zu begleiten, wie Nolde es getan, sind diese Ereignisse nicht erstorben, sondern im Gegenteil zum intensivsten Problem geworden. Ebenso gewiß freilich ist es, daß irgend ein konfessionelles Christentum, sei es liberal oder orthodox, mit einem Nolde nichts wird anzufangen wissen.
Nolde ist einer der älteren unter den heutigen Künstlern. Sind wir inzwischen über die noch höchst konflikthaltige Empfindung des Religiösen, der er Ausdruck gegeben hat, auch nur einen Schritt hinweggekommen? Übersieht man die Versuche der jüngeren Generation, so fühlt man wohl das allgemeine Streben in das Erlöstere, Spirituellere, das Loswollen vom Persönlichen ins Kosmische. So bemerkenswert dieser Wille als Symptom ist, so kann er es doch nur zu persönlichen Paraphrasen bringen, so lange kein gemeinsamer Wille zum neuen allgemeingültigen religiösen Symbol besteht. Es ist bezeichnend genug, daß fast alle noch für unsere Übersicht in Betracht kommenden Künstler irgendwo zwischen Noldes dämonischem Bekennertum und Kokoschkas müder, alles zerfasernder Psychologie stehen, während ein Beckmann mit dem Pathos seiner neuen überpersönlichen Auslegung ganz allein bleibt.
Karl Schmidt-Rottluffs Versuche verdienen am ehesten in der Nachbarschaft Noldes genannt zu werden. Auch er ist an der Wasserkante zu Hause, auch er spricht wie Nolde gleichsam ein künstlerisches Platt. Bei den jüngst entstandenen Holzschnitten ist die besondere, scheinbar rohe Formengebung nicht unwesentlich auch aus einem leidenschaftlichen Eingehen auf das Material und seine Möglichkeiten zu erklären, wie sie die Künstler der ehemaligen »Brücke« — die Pechstein, Kirchner, Heckel u. a. — gewissermaßen gemeinsam wieder entdeckt hatten. Indem man Farbe und Fläche gleichsam aus dem rohen Holz und Messer wachsen läßt, schafft man sich zugleich das rechte Ausdrucksmittel für die einfältige Urwüchsigkeit, Urwelthaftigkeit, elementare Dumpfheit der Empfindungen, die man gestalten will. Die aus dem Holzschnitt gewonnene Form hat dann bei den meisten »Brücke«-künstlern auch ihre malerische Sprache ganz wesentlich bestimmt — nicht immer zu deren Vorteil. Schmidt-Rottluff hat den schon nicht mehr ägyptisch, sondern »äthiopisch« anmutenden Schein-Barbarismus seines Stils auch auf das religiöse Gebiet angewandt und diesem dabei durch die aus Urtiefen primitiver Instinkte schöpfende Charakteristik zu einem fast unheimlich ergreifen-

den Ausdruck verholfen. Ganz Ähnliches gilt von den vier Evangelisten-köpfen, Metallplastiken, welche in starken groben Flächen vier Urgesichter ausdrücken. Es sollten keine modellierten Köpfe sein, sondern Masken, keine Charaktere, sondern Grundtypen, keine Menschen, sondern mehr und weniger als sie: halb Tier, halb Gott. Die Maske, nicht die griechische, sondern die Südsee- und Negermaske, als Gegenstand der Kunst ist heute von Picasso bis Pechstein geradezu symbolisch. Sie ist ursprünglich nicht Bildnis und Charakterdarstellung, auch nicht eigentlich figürliches Sinnbild eines Charakters; es ist nicht Psychologie, aus welcher sie hervorgebracht wurde, sondern eher das Ergebnis jener Art bewußten oder unbewußten Hellsehens, welche das übersinnliche Fluidum, das jeden Menschen umgibt, in summarische Formen bannt. Die Maske verbirgt das sichtbare, wandelbare und sterbliche, enthüllt das unsichtbare, unsterbliche Antlitz. Der Schamane setzt die Maske auf, bevor er sich zu seinem Gotte erhebt. — Ein Atavismus also bei unseren modernen Künstlern, dieser Wille zur Maske? Wahrscheinlich, wenn auch manches scheinbar Wildeste vielmehr rein technisch aus einem letzten Gehorsam gegen das Material zu erklären und immer, soweit es sich um wirkliche Kunstwerke handelt, bewußteste Kultur, nicht etwa Nichtkönnen am Werke ist. Atavismus, spontanes Wiederaufbrechen von Urgefühlen, ist, falls bewußt gemeistert, wahrhaftiger als künstlicher Archaismus, wenn auch wie dieser gewiß nur eine krisenhafte Übergangsstufe. Und wir leben im Übergang! Ist es aber erlaubt, dies Maskenhafte, dies Vorzeitliche in Handwerk und Ausdruck auf die Evangelien und die Evangelisten anzuwenden, und nicht vielmehr Lästerung? So werden alle fragen, welche auf die schon in der christlichen Antike gebildeten, seither immer wieder erneuerten Vorstellungen von Christus und den Jüngern in der Toga nicht verzichten wollen. Wem die Apostel und Evangelisten nicht gebildete Hellenisten, sondern arme, aus dumpfer Sektenhaftigkeit hervorgegangene orientalische Fanatiker sind, wem das historische Leben und der Tod Christi nur ein fleisch- und zeitgeborener Mythos ist, der in den ältesten Mythen und Mysterien der Menschheit vorgeahnt war — dem wird eine urmenschenhafte Charakteristik, wie in Schmidt-Rottluffs »Emmaus«, in Noldes »Pfingsten« und »Abendmahl« wahrer erscheinen, als die antik-menschliche. Christus war der Führer der Unmündigen, Armen im Geiste, hat sich mit Zöllnern und Sündern zu Tische ge-

setzt; wir höhnen ihn nicht, sondern wir geben nur einen Ausdruck seiner Überzeitlichkeit, wenn wir ihn und die Seinen einmal statt vom Juden zum Römer hinauf, vielmehr vom Juden zum »ersten Menschen« zurückprojizieren. — Noch einige andere Künstler hat die »Brücke« gelegentlich zum religiösen Versuch geführt. Pechstein freilich — in seinen Glas- und Mosaikarbeiten für Heinersdorff, seinen prachtvollen, heiter-starken Dekorationen bei Gurlitt — hat der Gegenstand nur als Vorwand gedient, Kirchner läßt erst ganz neuerdings — etwa in gewissen Bildnisholzschnitten — eine mindestens »praereligiöse« Verinnerlichung erkennen — dagegen wurzelt die künstlerische Empfindung eines Erich Heckel von jeher im Mystischen. Nur daß seine Spiritualität gegenüber dem dumpfen Niedersachsentum Noldes eine gewisse obersächsische Geschmeidigkeit, einen zarten, empfindsamen Geschmack bewahrt. Seine Kunst ist auch nicht zeitlos, wie die Noldes oder Schmidt-Rottluffs uns anmutet; man möchte fabulieren, es habe der Maler schon mehrmals — etwa im asketisch-lyrischen Klima des mittelalterlichen Siena, dann wieder in der Nachbarschaft der spröden romantischen Landschafter vom Schlage Friedrichs und Carus' — gelebt und als habe er Stimmungen jener Zeiten auch in diese Existenz getragen, nur um sie heute heftiger, hemmungsloser, explosiver auszudrücken, und mit jenem heute verbreiteten Zug ins Exzentrisch-Groteske, in dem sich heute die furchtbare Verwirrung unserer Tageswelt gerade dem nach mystischer Verinnerlichung Strebenden darstellen muß. Eigentlich Christliches hat Heckel — dem Gegenstand nach — sehr selten behandelt. Das Wenige aber muß an sichtbarste Stelle gerückt werden. Verdanken wir dem Künstler doch fast das einzige aus wirklich lebendigem Zeit- und Kunstgefühl gewachsene Madonnenbild unserer Tage!

Wir denken an seine Ostender Madonna. Nur eine riesige Kriegsimprovisation, gleichsam eine ins Monumentale vergrößerte Buntstiftzeichnung, auf die braune Leinwand der Zeltbahn geworfen. Die Madonna aus dem Weltmeer ins Weltall wachsend, zu ihren Füßen spielzeughaft das kleine Menschenschifflein, hinter ihr versinkend die Gebirge der Erde und von allen Enden des Himmels windblasende Genien mit Blumen, Früchten, Tieren ihre Königin grüßend und um sie einen prachtvoll bewegten Rahmen bildend. Maria selber auf schmalem Leibe, dem das große hochstirnige trauervolle Haupt fast zu schwer ist, das magere ärmliche Jesuskindlein bergend,

in dessen aufgerissenen Augen ein seherisches furchtbares Wissen steht, während die Hand doch – als Mittelpunkt des ganzen Bildes – den kleinen Hoffnungsanker trägt. Das klingt sehr literarisch und ist es auch. Ganz gewiß kann ein Gemälde, auf das solche Beschreibung zutrifft, künstlerisch wertlos sein; ist es aber nach Farbe und Formbehandlung ein Kunstwerk, so steigert solcher Inhalt noch seinen Wert, indem es seine rein optisch bedingte Gefühlswirkung in eine großartige Vorstellung gipfeln läßt. Besser noch als auf der großen Zeltbahn hat Heckel die Vision in der Technik des Holzschnittes, die seiner ganzen herben und frischen Art besonders gut liegt, bewältigt. –
Die Natur an den Glaubensangelegenheiten der menschlichen Seele teilnehmend, mit ihr in Ekstase, nicht nur als Abglanz, sondern als Mitwissende und Miterlebende: so sah sie das frühe Mittelalter und so könnte sie wieder gesehen werden, wenn es dem modernen Empfinden gelänge, die evangelischen Vorgänge mit Christus in ihrer Mitte tatsächlich wieder aus menschlicher und historischer Vereinzelung in das Kosmische einzubetten. Nauen läßt den grandiosen Schwung seiner Pieta aus Drove in eine ekstatische Landschaft verklingen; indessen überzeugt das rheinisch-spätgotische Pathos ihrer buchstäblich schmerzzerissenen Gestalten nach der religiösen Seite hin nicht ganz; und in der schmalgliedrigen Strenge seines Samariters ist ein stillerer Ausdruck besonnener christlicher Caritas weit besser gelungen. Weiter auf jenem Wege wollen unsere Jüngsten. So der etwa zwischen Heckel und Kokoschka stehende Schaefler (München), ein Künstler von einer unruhigen, an Doré gemahnenden Einbildungskraft, dem wir eine sehr eindrucksvolle Radierung »Christus und die Zweifler« verdanken. In einer gemalten und radierten »Kreuzigung« hat er neuerdings gewisse aus dem Kubismus gewonnene Ausdrucksmittel in einer merkwürdig überzeugenden Art der religiösen Charakteristik dienstbar gemacht. Wenn der Eiffelturm Delaunays »wankt«, so bleibt dies dem Unvorbereiteten mindestens befremdlich, wenn um Golgatha der ganze Kosmos in stürzende Verschiebung gerät, so ahnt auch der nur religiös Interessierte den Sinn der neuen Mittel; er sieht jedenfalls, wie sie geeignet sind, das wahrhaft als mystische Tatsache begriffene Kreuzigungsdrama neu zum Erlebnis zu bringen. So hat auch der Schweizer Lüthy die bekannte Pietà von Avignon, eines der grandiosesten Werke altfranzösischer Kunst, kubistisch paraphrasiert mit dem höchst bemerkenswerten Ergebnis, daß alle

Grundverhältnisse der Komposition in dem Gefüge abstrakt-kubischer Gebilde erhalten und damit auch die Wesentlichkeit des tragisch-religiösen Ausdrucks bewahrt geblieben ist, während alles »Irdische«, alles beschauliche Haften der Malerei am Sinnlichen (im Sinne des Frührenaissancevorbildes) ausgefallen ist. Hier nahen wir uns der astralen Ebene, auf der einige unserer jüngsten Generation die religiösen Texte zu erleben und zu gestalten suchen. Ein Davringhausen bildet den verlorenen Sohn, Ölbergsszene und Kreuzigung in einer völlig geisterhaften Sphäre, wobei allerlei kuriose literarische Anspielungen nicht vermieden werden. Auch ein Albert-Bloch hat den Judaskuß in gespenstisch durchsichtigen Gestalten und in einer kaum mehr stofflichen, in brennenden und verlöschenden Farben atmenden Landschaft zu versinnlichen gesucht, ohne dabei die künstlerische Besonnenheit zu verlieren. Neuerdings erreicht er – z. B. im barmherzigen Samariter – ohne spiritistischen Aufwand und in scheinbar geringerer Entfernung von äußerer Wirklichkeit, nicht weniger seltsame, dabei fast volkstümliche, an die Mysterienbühne gemahnende Wirkungen. –

Bei den unverhohlen literarischen Zügen, die wir in der gegenwärtigen religiösen Produktion feststellten, lohnt es sich um so mehr, diese für einige Augenblicke auch einmal von dem heute verpönten ikonographischen Gesichtspunkt aus zu übersehen. Die Mannheimer Ausstellung »Neue religiöse Kunst« gab dazu Gelegenheit. Zunächst fiel hier unter dem dargebotenen Material das fast ausschließliche Vorherrschen der biblischen, also der jüdischen und christlichen Stoffe auf. Noch gewahrt man fast nichts aus dem indischen Religionskreise, auch keinem ernsthaften Versuch zu synkretistisch-theosophischen Symbolen und Beziehungen sind wir begegnet – denn von den noch immer spürbaren Nachwirkungen des Talmi-Buddhismus eines G. Moreau, von den »Symbolismen« Klimts und seiner Nachahmer ist abzusehen. Vollends die alten nordischen, griechischen und chaldäisch-ägyptischen Mysterien scheinen den Künstlern noch religiös gänzlich tot und mit dem Fluch bloßer gelehrter Allegorie, bestenfalls sektenhafter Symbolik verpönt. Nur offizielle Akademiker und Sonderlinge verirren sich hierher. Anders ist es mit dem altjüdischen Stoffkreis, freilich, weil hier wiederum die Überlieferung zu Hilfe kommt. Immerhin pflegt der jüngere Künstler von dem riesigen alttestamentlichen Gebiet nur noch

verhältnismäßig wenige Punkte aufzusuchen. Dem erzählenden Charakter der Stoffe entsprechend wird meistens die graphische Blätterfolge bevorzugt. An die Schöpfungsgeschichte haben sich erst wenige herangetraut; wohl nicht aus Gleichgültigkeit, sondern aus Scheu vor der ungeheuren Aufgabe, an der nur die potentesten Gestalter nicht zuschanden werden würden. Denn daß man dabei nicht im alten buchstäblichen Sinne illustrativ vorgehen dürfte, lassen Gottfried Grafs Holzschnitte ‹von Marc herkommend, aber dürrer, unlebendiger als dieser›, Thylmanns und Stückgolds Versuche ahnen. Auch von dem gesamten Reichtum der idyllischen und dramatischen Situationen der biblischen Geschichte weiß der Künstler heute nicht viel zu sagen. Um so bezeichnender die wenigen Stoffe, an denen er sich versucht hat: Moses ‹ein neuer Litho-Zyklus Caspars, Stückgolds künstlerich ziemlich wertlose theosophische Bilderfolge›, Elias ‹Erichs akademische Litho-Folge›, Absalon ‹Bilder von Weisgerber›, Jakobs Traum, sein Kampf mit dem Engel ‹Bilder von Caspar in verschiedenen Fassungen›, Hiob ‹Graphiken von Schaefler, Jaeckel u. a.›, Daniel in der Löwengrube ‹Gemälde von Hofer, Steindruck Jaeckels› und manches andere. Die großen Menschheitspropheten und Führer also, die großen Abtrünnigen, die großen Leidtragenden, das mystische Mensch- und Tieridyll! Am bezeichnendsten und bedeutendsten ist wohl die Behandlung der altjüdischen Propheten durch Weisgerber, Nolde und vor allem durch Ludwig Meidner, der etwa in der Malerei das bedeutet, was ein Joh. R. Becher für die Dichtung verspricht. Seine wilde – nur leider etwas monotone – Ergriffenheit hat sich ihrer in vielen großen Pinselkartonzeichnungen mit selten dagewesener Intensität immer wieder bemächtigt, wobei die ekstatisch hingewühlten Hyperbeln seines Pinsels die derwischhaften Sehergestalten oft bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, verkrümmt, ja, völlig zusammengeschlagen haben.

Weit stärkerer Nachdruck als auf dem alten liegt heute auf dem neuen Testament. Dabei ist die geistige Lichtverteilung höchst bedeutsam. Der grellste Schein fällt auf die Passion und die ihr folgenden Ereignisse, ein schon schwächerer auf die Vorgeschichte, Kindheit und Jugend Christi, während Lehrtätigkeit und Gleichnisse sehr im Schatten bleiben. Demnach scheint es: dort, wo die evangelischen Historien in das Tragische, Übermenschliche, in den Mythos und in das Mysterium ragen, sagen sie unseren Künstlern heute

mehr, als in ihren rein menschlichen Partien. Auffallend für den Stimmungs-
wandel gegenüber der femininen Romantik und Neuromantik ist das Zurück-
treten des Marienlebens: nur des Hanseaten Edzard ehrliches und inniges
Präraphaelitentum treibt einen mystischen Kult mit der Jungfrau, Himmels-
königin, Gnadenmutter und mater dolorosa, mit ihm der Worpsweder Up-
hoff und der ebenfalls norddeutsche Tappert ⟨in seinen Radierungen zu
Döblins Mariä Empfängnis⟩, endlich noch der fromme K. Thylmann, der
die Mariengeschichte mit einer persönlich liebenswerten, wenn auch künst-
lerisch nicht sehr starken Auffassung begleitet hat. In der Weihnachtsge-
schichte — Geburt, Anbetung der Hirten und der Könige — weiß uns vor
allem Noldes bäuerische Urkraft etwas zu sagen, in gebührendem Abstande
folgen Hölzel, Cesar Klein, Pechstein, Uphoff u. a. Das zentrale Geheimnis
der Taufe hat trotz Caspars einwandfreier Komposition, trotz auch esote-
rischer Versuche der Graphiker Thylmann und Graf noch keinen wirklichen
Gestalter gefunden. Von den nachfolgenden Ereignissen fehlen nicht ganz
die schon im 19. Jahrhundert beliebten caritativen Themata des armen Lazarus
⟨Bild von Pellegrini, Holzschnitt Thylmanns⟩, des Samariters ⟨strenges Ge-
mälde Nauens, feine Arbeiten Paula Modersohns, Albert-Blochs, schöner
Holzschnitt von Heckel⟩, endlich des verlorenen Sohns, den uns Rohlfs in
einer zartsinnigen Komposition, Davringhausen als groteskes Mysterium ge-
schildert haben. Ziemlich isoliert steht Beckmanns »Christus und die Ehe-
brecherin«. Petri wunderbaren Fischzug hat uns ein grotesk-mystischer
Holzschnitt Schmidt-Rottluffs, Christus auf dem See Genezareth ein thea-
tralisches großes Bild Waskes geschildert. Aber erst mit dem Einzug in Jeru-
salem ⟨Nolde⟩ steigert sich die künstlerische Teilnahme zu einer Heftigkeit,
fast könnte man sagen Hysterie, die seit Jahrhunderten einzig dasteht. Oskar
Kokoschkas Tiefenpsychologie lauscht der Passionsgeschichte das Verschwie-
genste ab: seine armseligen, gleichsam zerbröckelnden Jüngergestalten, immer
eng und verschüchtert um den Herrn, sind ganz »Buß und Reu«, innere Not,
Dürftigkeit, Beklommenheit enger, armer und doch gottähnlicher Seelen: die
mittelalterliche »Tenuitas« in einer neuen Form. Caspar lithographiert und
malt die Passion weit herkömmlicher als ein Kokoschka oder Dülberg, dafür
in einem gewissen Sinne gültiger und gesetzmäßiger. Nolde treibt sie in dem
gewaltigen Flügelaltar, dessen Mittelbild wir besprachen, bis zu einer Ver-

einigung menschlicher und übermenschlicher Wahrheit, vor der man – trotz allen scheinbaren Abstandes – gelegentlich den Namen Rembrandts aussprechen darf. Auch sonst sind das Abendmahl, das uns Nolde, Cesar Klein in einem großen leeren Bilde, Dülberg in einem seltsamen Monumentalholzschnitt, Wach in seinem Aquarell geschildert hat, sind die Gethsemaneszenen, an denen sich so verschiedenartige Künstler wie Eberz, Davringhausen, Albert Mueller, Albert-Bloch und Weisgerber versucht haben, sind die Verspottung ‹Weisgerber, Eberz›, sind die Stationen der Kreuztragung ‹Eberz' monumentale Wandbilder für die Kirche Rheingönnheim, Veronika von Kokoschka›, mit Leidenschaft behandelte Vorwürfe unserer Jüngsten. Groß ist auch der Anteil an der Golgathaszene selbst; hier haben wir Beckmanns, Weisgerbers, Schaeflers, Waskes und Reinhardts Gemälde, Noldes Altarmittelteil, Pellegrinis Monumentalversuch, Edzards Kapellenbild für ein Kirchlein in Ostpreußen, W. Langes Holzschnitt besonders zu erwähnen. Von den dann folgenden Ereignissen, wo die Historie offensichtlich in das Mysterium übergeht, weiß uns wiederum der einzige Nolde in seinen Bildern »Christus in der Unterwelt«, »Pfingsten« und »Bethanien« Aufwühlendes und Erschütterndes zu sagen. Schmidt-Rottluffs Emmausholzschnitte seien in seine Nähe gerückt. Es ist unschwer vorauszusehen, daß die ekstatischen Themata des Johannes auf Pathmos und seiner apokalyptischen Visionen nicht leer ausgegangen sind. Den Johannes hat uns Caspar in einem seiner schönsten Bilder gezeigt, die Visionen sahen wir einen Jaeckel gestalten und mit Spannung erwarten wir Kirchners sicherlich wichtigen Beitrag zu diesem Thema. Apokalyptisch ist sodann das Kolossalbild der Totenauferstehung von Beckmann. Fast ganz fehlen die Stoffe der Apostelgeschichte; überhaupt ist kaum versucht worden, aus den beiden Testamenten nach selbstständiger Wahl neue Gegenstände herauszuholen. Man hält sich an die bereits geformten Motive und gibt davon einigen den Vorzug. Auffallend ist auch die Vernachlässigung der Heiligengeschichte, unter denen eigentlich nur Maria von Ägypten ‹Nolde›, der heilige Sebastian ‹Weisgerber, Jaeckel›, Franz von Assisis Tierpredigten ‹Holzschnitt von Campendonk› und Antonius ‹radierte Folge von Schaefler› ihren Künstler gefunden haben. Man sieht daraus: was heute an Versuchen religiös christlicher Malerei entsteht, verdankt nur zum geringsten Teil der kirchlichen Anregung seine Entstehung. Nur ein Hölzel, der verstorbene

Brühlmann ‹Fresko der Erlöserkirche in Stuttgart›, ein Eberz und ein Edzard sind gelegentlich, wenn auch unter mannigfachen Hemmungen und Widerständen, von der Kirche beschäftigt worden, wozu noch die von der Firma Gottfried Heinersdorff im Gefolge Thorn-Prikkers beschäftigten Glasfenster- und Mosaikenkünstler kämen ‹Pechstein, Klein, Bengen u. a.›.: sparsame Zeugnisse für den unleugbaren Reichtum dekorativen, architektonisch-anwendungsfähigen Formvermögens, das doch die gewisseste ‹wenn auch nicht wertvollste› Eigenschaft der neuen Kunst darstellt und das bei genügend weitherziger Kontrolle, vorläufig und bis zu einem gewissen Grade, auch der Auffrischung *heutiger* eigentlich kirchlicher Kunst nutzbar gemacht werden könnte! —

Wie es keine kirchlichen Beweggründe sind, so ist es freilich heute auch noch keineswegs unbedingt ein bewußtes Bekenntnis zum christlichen Glauben, was die Motivwahl der genannten Künstler als das notwendige Korrelat des Gefühles bestimmt hat. Uns scheint, es schwebte immer wieder die Gestaltung jener zwei extremen Zustände vor, die der heutige Mensch sehr intensiv, und zwar, wie wir gesehen haben, auf eine unindische, d. h. unbewußt christliche Art, an sich selbst erlebt, und für die er daher in der biblischen Geschichte nicht nur die naheliegendsten, sondern auch die angemessensten Gleichnisse finden muß: die *Passion und die Ekstase*! Es ist selten das Göttliche, das Heilige, die in sich versammelte Harmonie der Vollkommenheit schlechthin, für deren Darstellung der Künstler das religiöse Gleichnis sucht, sondern der Heiligungs*wille*, der Kampf mit Gott. Nicht der ferne Gott selbst, sondern der irrende und ringende Mensch und als das Höchste: der im Menschen eingeschlossene, aus Liebe Menschliches leidende Gott! Und nicht die Seligkeit, der Friede der sicher in Gott ruhenden Seele! Solchen Andachtsstimmungen gegenüber hat die neue Kunst nur Verlegenheit. Woher sollten auch die Menschen des Weltkrieges und der Revolution den Frieden nehmen?

Passion ‹Geist in Abwehr› das ist Gewißheit, daß sie den Leib töten, den Geist wohl leiden machen, nicht vernichten können, Ekstase ‹Geist in Angriff› das ist tröstliche Erfahrung, daß der Geist das Fleisch zu überwinden, die Einheit mit Gott herzustellen vermag, und zwar nicht erst in einem verschleierten Jenseits nach dem Tode, sondern media vita: beides sind typische innere Erlebnisse, die freilich noch nicht den Glauben machen, wohl aber ihn

vorbereiten, sie sind prärreligiös in dem von uns oft angewandten Sinne. Dieser Erwartungscharakter unterscheidet die innere Verfassung, welche wir in den hier von uns durchmusterten religiösen Kunstversuchen nachzuweisen suchen, sehr scharf von der Religiosität anderer geistiger Schichten unseres Volkes, welche ja auch ihren Ausdruck in zeitgenössischer Kunstübung findet. Wir mußten schon bekennen, daß gerade die von uns gemeinte Gesinnung mit den verschiedenen, von gewissen Philosophen, Theologen, hervorragenden Laien, ja von Verlegern gepflegten Richtungen zur »Erneuerung des religiösen Lebens« nur in wenigen Fällen etwas zu tun hat. Es wäre nicht schwer den von Hammacher zutreffend als »unbestimmten Idealismus« zusammengefaßten Lehren der protestantischen Richtung eines Johannes Müller, Arthur Bonus, Eucken u. a., deren etwas dünn-liberale Mystik das religiöse Leben auf die persönliche Erlebnisgewißheit und vor allem auf die reine Gefühlsmäßigkeit einschränkt, mit der frommen, bürgerlich-heimatlich gefärbten Naturseligkeit eines Steinhausen, Thoma zu vergleichen, oder die monumental völkischen Trivialitäten des Egger-Lienz mit Gustav Frenssen in Parallele zu stellen. Man könnte so zur Not noch einen Eberz, Edzard u. a. auf die Seite des neukatholischen Max Scheler rücken und der Autoren des »Hochlandes«; einen Stückgold und Thylmann haben wir bereits dem Kreise unserer deutschen »Anthroposophie« zugesellt; aber vielleicht enthalten schon solche Einordnungen eine Ungerechtigkeit und vollends das Wollen, wie es aus den religiösen Bemühungen unserer führenden jüngeren Maler spricht, hat unter den in sogenannten religiös interessierten Kreisen gern erörterten Lehrmeinungen kaum eine wirkliche Analogie.
Für das Wesen der Präreligiosität unserer Künstler ist es ja überhaupt bezeichnend, daß viele und sicherlich nicht die unbedeutendsten unter ihnen gänzlich darauf Verzicht leisten, ihre Stimmungen und Empfindungen gleichsam in das fertige Gewand der christlichen Symbole einzufassen. Auch in der bildenden Kunst spiegelt sich so der Gegensatz jener, denen der christliche Glaubensinhalt und Mythos zerbröckelt, mit jenen wenigen, welchen die Christusidee mit Zukunftserwartungen höchster Art verknüpft ist. Zwischen beiden sahen wir aber die vielen Unentschiedenen, die — der Zeitstimmung folgend — den überlieferten Bilderkreis gleichsam »faute de mieux« aufnehmen und als dankbares Motiv abwandeln, ohne doch damit so etwas wie ein Bekenntnis ab-

legen zu wollen. Diese neuen »Spezialisten für gemalte Bibelzitate« hatten für unsere Fragestellung im Grunde nur symptomatische Bedeutung. Wichtiger müssen uns jene ehrlichen »Präreligiösen« sein, denen statt solcher Bibelmalerei der nach Glauben verlangende, wieder mit dem Göttlichen sich verbinden wollende Mensch schlechthin, das metaphysische Erwartungsgefühl an sich, ein angemessener Gegenstand für eine Zeit zu sein scheint, die ihre zukünftigen religiösen und christlichen Möglichkeiten ja noch zweifelnd diskutiert.
Schon im 19. Jahrhundert, wie wir gesehen haben, hatte es manchen Künstlern besser geschienen, statt Jesus und die Seinen in ein modernes Kostüm zu stecken, »Religiosität« im zeitgenössischen Menschen unmittelbar darzustellen. In vergleichbarer Absicht scheint das 20. Jahrhundert aus der Überlieferung nicht in die Gegenwart, sondern in die Zeitlosigkeit hinüberzustreben! Bei Meidners Prophetenkartons bedeutet das Alttestamentliche wenig, das Gegenwärtige ist gar nicht betont. Es sind religiös Begeisterte schlechthin, nicht neugierig an Sekten beobachtet, wie bei Corinths Apostel Paulus, nicht auf das Maß heute normaler Frömmigkeit zurückgeführt, sondern vorgetragen in einer zeichnerischen Form, die wie bei van Gogh als solche ekstatischen Ursprungs, also wirklich im Inneren erlebt ist – darum auch auf kein anderes Thema übertragen werden könnte. Ein im Künstler vorhandenes religiöses Gefühl hat hier seine besondere Sprache und zugleich seinen einzig möglichen Gegenstand gefunden. Diese Kunst ist ohne den Glauben an ein Göttliches nicht möglich, freilich an einen ungeheuer strengen und fernen, rächenden Gott, zu dem nur der äußerste Krampf, die letzte Demütigung noch hinaufreicht. Nicht in der Raserei, sondern in der stillsten Stunde der verzückten Meditation wächst das betende Mädchen Heckels in den Schöpfer hinein und es scheint, als ob mit ihm unmerklich die ganze Natur, das Wasser zu Füßen mit dem heftig spiegelnden Gestirn, die Wiese, das schlanke Bäumchen in immer inniger werdender Strahlung ihrer Farbenseele in den Gott hineinwüchsen. Der Maler hat hier, vielleicht ohne es zu wissen und zu wollen, ein Sinnbild neuer Gebetsmagie gegeben: Der Mensch als Mittelpunkt der Natur, nicht wie einst von ihr den Geist empfangend, sondern in ihr den verwunschenen Geist wieder erlösend durch die wollende Kraft seiner Erhebung. Hier ein herbfrischer Klang neuer Glaubenshoffnung, der sich von den Präraffaeliten, Neuromantikern und ihrer schwülen Mystik etwa so

unterscheidet, wie die unbeschreiblich kindlichen Sphärenklänge Gustav Mahlerscher Symphonien, die glühende Inbrunst gewisser Partien Schönbergs von den schwülen Stimmungen des Parsifal und der Messen von Liszt. Heckels Menschen sind immer schmale, geschlechtslose — man darf nicht einmal sagen asketische — Leiber, schwer an der Bürde des Hauptes tragend, um das die farbige Aura des Geistigen wie eine Dornenkrone glänzt. Auch bei Lehmbrucks, des Bildhauers, Gestalten bildet das Körperliche oft — nicht Marionetten in der unsichtbaren Hand des Übersinnlichen, wie bei einem Heckel oder noch viel mehr bei einem Paul Klee u. a. — wohl aber fast so etwas wie die Ahnung einer besonderen Zukunftsrasse des vergeistigten Menschen. Doch heben sie sich nicht zur Kraft des Gebetes. Ihre schwingend eingezogenen Umrisse deuten nur auf scheue Erwartung, die sich selber nur halb bewußt ist, taube Verschlossenheit gegen die äußere Welt, dumpf-beständiges Insichhineinlauschen. Sie verharren unerlöst in einem pflanzenhaften, halb somnambulen Bewußtseinszustande. Immer ist ein Beugen und Neigen in ihnen und ihre mit Hinterkopf und Hals zusammenfließende Nackenkurve ist fast ein Gleichnis für die Bereitschaft des Tragens, für ein sich Gebunden-, sich Geführtwissenwollen durch das Unsichtbare. »Im Nacken das Sternemeer!«*) Viele unserer neuen Bildwerke (die Hötger, Metzner, Mestrovic, Stefani) haben dies Zeichen des Atlas im Nacken.

Es gilt wieder Mut zum Sternenmeer zu fassen. Lehmbrucks »emporsteigender Jüngling« — den Künstler deucht es besser ihn so sachlich zu benennen, statt ihm als »Prophet«, »Apostel« usw. das Vieldeutige zu nehmen, was die reinen Formen für sich ausstrahlen — trägt einen gespenstisch schlanken, aber edelrassigen Leib nur behutsam und zögernd aufwärts; um sein, auf langer Halsröhre hochgestelztes, hochgestirntes Haupt die Schatten geben ihm das Ansehen eines Menschen, der sich noch mit tiefer Anstrengung auf seine vergessene Bestimmung besinnt, während doch die Arme schon zu einer Geste ansetzen, als wollten sie mit den Hörern auch sich selbst überreden. De Fiori, der zuerst im, zwischen hochgezogenen Schultern zurückgeworfenen, Kopf seines Bronzejünglings schmerzliche Schwärmerei sehen ließ, bildet seine Gestalten neuerdings wie große Puppen, tänzelnd, ein wenig irre, »grotesk«, fast kindisch geworden durch den Mond, das Sternenmeer zu Häupten. An-

*) Vergl. L. Meidner, »Im Nacken das Sternemeer«.

dere, Nüchternere wieder ‹Albiker, Haller u. a.› begnügen sich mit dem Ausdruck des Pflanzenhaften, Unerschlossenen, und sind damit doch weit entfernt von der klassischen Ausdruckslosigkeit etwa eines Adolf Hildebrandt. Barlachs aber, des Bildhauers, Zeichners, Dichters, Graphikers dumpfe Bauern – Trunkene, Sterngucker, Berserker – wissen doch, daß sie ihren Leib wie einen schweren Sack beständig sternenwärts tragen müssen.

Sterne sind gewiß das beste Sinnbild unserer präreligiösen Verfassung. Sterne blinken in die Fenster, über die Dächer der magischen Hütten Chagalls. Mystische Sonnen stehen über dem Lazarettsterbenden Krauskopfs, Sterne sind das Erkennbare über den kubischen Städten Klees, Sterne trösten selbst noch über den verruchten Gassen von Georg Groß. Tierkreise am Himmel scheinen die Tiergeistwelten der Marc, Campendonck, Macke unbewußt astralisch zu lenken. Und bei Archipenko vollends hebt sich der leblose Stein selber vom Boden auf und will sich himmelwärts schleudern, als sei er Mensch.

Freilich der Weg zu den Sternen ist weit und unser Geschlecht muß, nach so langer Wissenschaft, so ziemlich alles entbehren, um wieder, mit Böhme zu sprechen, »siderisch geboren« werden zu können. Ein Theodor Däubler zwar, der gnostische Sänger, meint wirklich zu wissen, daß wir Sternenkinder sind. Vorläufig aber ist es mehr das geduckte Erschauern unter dem »Donnerwort: Oh Ewigkeit«, wie ihm Kokoschka in einer Steindruckserie unvergleichlichen Ausdruck gegeben, als die »Versöhnung« mit ihr, der einmal Franz Marc in einem seltsamen Holzschnitt gehuldigt hat. Vorläufig – und auf wie lange hinaus wohl noch – werden uns die Gestirne in ihrer geistigen Bedeutung ‹wollen wir nicht gerade dem alten Fechner Glauben schenken› nur poetische Symbole bleiben, gleichsam nur das Lichtecho aus dem Weltraum, in den hinaus »der Mensch schreit«.

Was wir jetzt haben, ist nur eine mächtig gesteigerte Spiritualität, die sich unter einer Despotie des Ungeistigen auf Erden und unter dem Gefühl der Ohnmacht, schon einen geistigen Kosmos als Gegenbild und Gleichgewicht aufrichten und sich mit ihm in Gott wieder eines wissen zu können, doppelt auf sich selbst zurückgeworfen fühlt. Es fehlt dieser Ichbewußtheit das mit der Welt versöhnte Freiheitsgefühl und darum ist ihr künstlerischer Ausdruck, soweit er sich rein formal in der allgemeinen Stilhaltung abbildet, noch unfrei,

ängstlich oder überlaut, kann sich häufig nur in neurasthenischen Verzerrungen, Maßlosigkeiten ausdrücken. Der moderne Geistesmensch trägt ja das Siegel solcher Form auf die Bildung seines eigenen Angesichtes gepreßt. Die von dem Menschen, von der Welt und von Gott verlassene, darum gerade gesteigerte persönliche Spiritualität, die noch zögert, den Gott in sich selber zu erkennen, und doch weiß, daß sie ihn einmal aus der Gewißheit besitzen wird, drückt sich in den Mienen vieler unserer jüngeren »Geistigen« aus. Das Bildnis, vor allem das Selbstbildnis, ist das tiefste Dokument unserer präreligiösen Verfassung. Allen voran dasjenige Kokoschkas, dem auch so außerordentliche Seelenporträts wie der Professor Forel und der Trancespieler verdankt werden, Kokoschkas, der am vollkommensten »Künstler« ist in unserer am Wollen reichen, am Vollbringen noch armen Zeit, und dem als Maler heute in Deutschland vielleicht die reinste, gebildeteste und genaueste Sprache gegeben ist, um von dem inneren Zustande gegenwärtiger Geistigkeit ein Zeugnis abzulegen.
Überblicken wir den Umkreis der religiös gefärbten Gefühle, denen so unsere Künstler Form gegeben haben (— gleichsam an sich selber, ohne sie erst auf die Gestalten und Situationen des Mythos, der Legende und heiligen Geschichte zu übertragen —) so ergibt sich, daß gerade die gesteigertesten Möglichkeiten, welche die Seele Gott am nächsten bringen, auf diese Weise unausgefüllt bleiben mußten. Was wir fanden, waren oft nur jene mittleren Erwartungszustände der Seele, ein dumpfes Hindämmern, quälendes Sichbelauschen, ein Befangenbleiben im Ego, jene ganze Skala der Gefühle einer metaphysischen Verzagtheit und Verängstigung, wie ihnen Kokoschkas »Oh Ewigkeit«-Zyklus in einer unfaßbar differenzierten Sprache Ausdruck gegeben hat. Nichts was das Ich endgültig, also ohne exzentrischen Krampf, über die Person erhebt, viel Wetterleuchten, kein Blitz.
Wir befinden uns im Zwischenreich und schauen nur hinaus auf das gelobte Land. Noch schwankt der Mensch immer wieder zwischen dem spontan durchbrechenden, mystischen Machtgefühl über die äußerliche »Erfahrung« und einem bald gequälten, bald beglückten Unterliegen, — statt daß er sie als notwendig und in einem metaphysischen Sinn als wahrhaft »selbstgewollt«, als »Schicksal« empfände, ihm entgegengeschickt, damit er sich an ihnen neu ordne und gestalte. So lange wird auch der Künstler zwischen seinen

»Erlebnissen« und seinem erwachenden Freiheitsbewußtsein hin und her schwanken, und das Ergebnis wird sein, daß er nur an den »Eindrücken« zerrt, sie nicht selten bloß deformiert, statt sie zu formieren. Daß er ihnen keine innere Gewißheit, kein ruhendes schöpferisches Zentrum, keinen »Frieden« gegenüberzustellen hat! Die neue, immer etwas groteske Primitivität ist erst ein Anfang, ein »Augenreiben«. Einst wird es aber einer Entstellung nicht mehr bedürfen, nur einer autonomen Vergeistigung der Wirklichkeit, deren »Ideal« zugleich ihr »Jenseits« sein wird. Idealismus und Expressionismus, Apollon und Dionysos, werden versöhnt sein. Das selbstschöpferische Gesetz wird auch als das Bildungsgesetz der Natur, die objektive Schönheit nur als ein Abglanz, eine Rückstrahlung des in uns selbst als ästhetischer Imperativ wirkenden künstlerischen Gestaltungswillens erfaßt werden. Es wird eine Auferstehung der Natur aus dem Geiste geschehen, Wiederaufrichtung der kosmischen Harmonie aus einem Selbst, das den verlorenen Gott in den eigenen Tiefen wieder gefunden hat.

So kommt es also darauf an, daß die junge Kunst ihr Wollen reiner und klarer herausarbeite, und daß sie darin zu größerer und monumentalerer Leistung fortschreite. Diejenigen, welche den Künstlern heute nur ein Ausnützen ihrer »dekorativen« Fähigkeiten empfehlen, üben Verrat an der weit höher zielenden Idee. Es kommt darauf an, daß der »Expressionismus« sich treu bleibe. Dann baut er zu seinem Teil mit an dem Fundament einer Gesinnung, welche die neuen Symbole schaffen soll, die uns heute noch gänzlich fehlen und durch welche das Christentum erst seine neue Daseinsform gewinnen wird. Erst wenn dieses Dasein gesichert ist, wird auch die neue religiöse Kunst geboren sein.

Wir überschätzen also die heutigen Versuche religiöser Malerei gewiß nicht – trotzdem auch Könner sich ihnen widmen. Wenn wir diese Versuche sämtlich wegdächten, bliebe doch das eine große Stil-Wollen der Zeit und damit die Hoffnung auf Religion, zuletzt also auch die Ahnung zukünftiger religiöser Kunst. Wer heute schon das religiöse Kunstwerk gleichsam vorwegnehmen will, sei sich der ungeheuren Verantwortung bewußt!

EXKURS I: PARALLELEN

DIE geistigen Lebensäußerungen einer Zeit müssen in ihrer Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit so betrachtet werden können, als gingen sie aus einer einzigen, Form und Trieb bestimmenden Wurzel hervor. Was ihnen gemeinsam ist, ist nur in zweiter Linie Ergebnis von Berührung, Einfluß, Verschränkung, sondern es ist herzuleiten aus der Identität der Wurzel. Erst sie bewirkt die Aufnahmefähigkeit für gegenseitige Einflüsse.
Wollen wir die Grundrichtung und -möglichkeit des weltanschaulichen Willens unserer Zeit richtig deuten, so muß jede Einzelhervorbringung auf den verschiedenen Gebieten geistiger Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt heute irgendwie von einer Grundrichtung oder (als naturnotwendige Reaktion) von der Absicht zu ihrer Verneinung durchfärbt sein.
Diese Grundrichtung müßten wir, um sicher zu gehen, zunächst besser nicht in der bildenden Kunst — denn der Maler und Bildner ist »stumm«, seine Sprache die stumme Form, die erst umständlich in Worte übersetzt werden muß —, sondern bei denen suchen, welchen das »Wort« verliehen ist, bei den Denkern und Dichtern. Indessen auch des Dichters und der Dichtung Grundwille ist nicht aus dem abzulesen, was er sagt, sondern aus dem »Wie«, mithin wiederum der »Form«, dem Stil, dessen Richtungsbeschaffenheit gleichfalls erst in Begriffe übersetzt werden müßte. Es sei denn, daß der Dichter mehr oder anderes sein wollte als nur Künstler, und daß er die Absicht hätte, auch durch das »Was«, den »Inhalt« zu sprechen. Dies ist nun heute bis zu gewissem Grade der Fall.
In dem einen Punkte scheint die jüngere Generation einig zu sein: Der Dichter soll auch Denker, der Künstler Lebenslehrer sein, vielleicht sogar Prophet*). Diese von Nietzsche zum ersten Mal in einem Jahrhundert des »l'art pour l'art« und der reinen, exakten Einzelwissenschaften wieder vollzogene Synthese schwebt auch den Jüngeren vor. Man hat erkannt, daß eine reine Philosophie, je wissenschaftlicher und exakter sie ist, heute um so weniger noch das zu geben vermag, was der Menschenseele letzte bestimmende Richtung gibt, ebensowenig, wie eine nicht auf Religion und Metaphysik gegründete Ethik.

*) Vorab freilich kann man gewiß nur von einem Sehertum in dem übertragenen, mit unserem aufgeklärten Denken vereinbaren Sinne einer poetisch-symbolisch gesteigerten Phantasie die Rede sein. Von den alttestamentlichen Propheten dagegen denken wir gewiß nur richtig, wenn wir sie nicht nur als Meister des gesteigerten Wortes, sondern auch als wirkliche Seher vorstellen. Damals war Seher und Sänger eines. Heute dagegen sind gerade die Ansätze zu wirklichem Sehertum fast immer mehr oder weniger, wenn nicht mit Schwachsinn so doch mit krassem Dilettantismus oder Charlatanerie verknüpft. Sie finden aus diesem Grunde nicht die ihnen dennoch gebührende Beachtung. Man bedenke, wie selbst ein Swedenborg nach einer Epoche höchsten, streng wissenschaftlichen Erfolges gleichsam zu stammeln begann, als er in die »übersinnlichen Welten« eingedrungen sein wollte. Wie würde ein Swedenborg, von dessen Visionen Balzac so hingerissen war, auf das Jahrhundert gewirkt haben, hätte er das »Wort« gehabt! — Wird die Zukunft die alte Einheit wiederbringen, wenn auch auf höherer Stufe der Bewußtheit?

Niemand wird es Nietzsche heute mehr zum Vorwurf machen, daß er halb Denker, halb Dichter, halb Ästhet, halb Moralist, halb Rationalist, halb Seher gewesen ist. Im Gegenteil verdankt er dieser Verbindung seine noch unabsehbare Wirkung nicht nur, sondern auch die gewaltige Lebenskraft der von ihm geförderten Wahrheiten.
Hundert Jahre nach Novalis beginnt man wieder zu ahnen, daß die sogenannte »poetische,« künstlerische Wahrheit auch heute nicht bloß gleichnisweise besteht, im Gegensatz zu der »wirklichen« Wahrheit, um die sich allein das Denken mit Erfolg bemühen kann, sondern daß eine künstlerisch nachfühlende Anschauung der Dinge in gewisser Weise den wirklichen Sachverhalt richtiger und totaler abbildet, weil sie nicht, wie es im Wesen des Verstandes liegt, das Lebendige, Inkommensurable zu töten braucht, indem sie es mechanisiert und dadurch denkbar macht. Was die Naturbetrachtung anbelangt, mag man sich dabei auf den Goethe der Farbenlehre in seinem gegen Newton gerichteten Wollen, auf die Naturphilosophie der Romantik, ja vielleicht gar auf neueste Denker wie Bergson berufen. Auf jeden Fall aber fühlt man, daß uns über die letzten und vorletzten Dinge weder der kritische noch der spekulative Denker, sondern nur derjenige Werthaftestes sagen kann, der jene alte Einheit des Dichters, Denkers, Sehers, Predigers und Führers in sich wieder hergestellt hat, welche wir auf dem Grunde der religiösen Urbeginne entdecken. So scheint es fast, als fühle sich das Dichtertum, das seine Wurzeln in Nietzsche und der Romantik schlägt, heute wieder zu einer großen Zukunftsmission berufen.

Dies neue Bewußtsein, das sich keineswegs immer in Bejahung heutiger Kultur und Kunst, sondern ebensooft und tiefer sogar in ihrer Verneinung äußern kann, finden wir ausgeprägt in dem neuen priesterlichen Pathos, das gerade bei den Besten seit Nietzsche nicht wieder verstummt ist. Ein Stefan George hat ihm in einer Zeit naturalistischer Zuchtlosigkeit in nicht wankender Treue gehuldigt. Der Formalismus der George-Schule entspringt gewiß nicht einer bloßen artistischen Strenge, vielmehr wird die reine Form im letzten Grunde als religiöse Pflicht zur Abspiegelung jenes Göttlichen empfunden, welches in den reinen Zahlenharmonien des Kosmos wirkt. Unmittelbar aus der Form entspringt die kühle, überparteiliche und richterliche Haltung, die der Künstler dem Volke und der Menschheit gegenüber einnimmt, und die uns im ganzen George-Kreis mit mehr oder weniger innerlicher Berechtigung, zuletzt noch bei Rudolf Borchardt und bei R. Pannwitz entgegentritt, der heute durch die Brücke zu Nietzsche das Georgesche Erbe aus seiner gefährlichen Isolierung erlöst. — Nicht Priester und Tempelwächter, sondern schäumender, begeisterter Seher, kein feierlicher Esoteriker, sondern hemmungsloser Rhapsode steht heute ein Theodor Däubler, Sänger des Nordlichtes, am entgegengesetzten Pol: bei ihm der unimpressionistische und bei aller Virtuosität unartistische Ursprung noch deutlicher: Eine freie, nicht pedantische dichterische Theosophie, aus welcher Denken, Fühlen und Wollen des ganzen Menschen ihre Bestimmung erhalten.

Künstler, wie die genannten — auch ein Reinhardt Johannes Sorge, Paul Claudel, sowie der Verfasser des Buches »Siderische Geburt« gehören in diese Reihe — wurzeln geradezu in der Grundauffassung von der besonderen Aufgabe des Dichters und Künstlers in unserer Zeit, die ihn über das einfache »sagen was er leidet« hinaushebt und ihn auch zu Mitteilungsformen der künstlerisch gestalteten Rede, des Fragmentes, des Aphorismus greifen läßt, Formen, in denen ein unendlicher Inhalt die geschlossene Kunstform sprengt. Hier ist also die Kunst nicht reiner Selbstzweck, sondern Mittel für etwas, was selbst noch höher ist, als sie, was also den Künstler über sich selbst erhebt. Die höhere Sphäre nun kann nur diejenige sein, aus der die Kunst selbst hervorgegangen ist: die religiöse. Sie hat die

alttestamentlichen Propheten, sie noch Pindar, sie den Dichter der Bhagavad-Gita, den Erzähler des Gilgamesch Epos inspiriert, deren Werke im höchsten Grade künstlerisch in ihrer Sprach- und Bildkraft und doch Werkzeug eines Höheren sind als die Kunst.

Heute freilich ist dieses Höhere nicht ein gewisser, rundum herrschender Glaube, sondern nur das allgemeine, oft ekstatische Form annehmende Gefühl eines Berufenseins, auf Grund einer persönlichen Überzeugung. Bei allen Dichtern dieses Typus liegt daher der Einwurf einer Fiktion als bloßen Anlasses zu ästhetischem Faltenwurf sehr nahe. Aber er widerlegt wohl den Nachahmer, nicht den Meister, welcher ja nur für die Wahrhaftigkeit seines eigenen religiös gefärbten Ideals, nicht für den Mangel an dessen Allgemeingültigkeit verantwortlich gemacht werden kann. Er widerlegt die Armseligkeit unserer Zeit, nicht der Zeitgeborenen, die sie überwinden wollen, ja er macht, in gewissem Sinne, deren Anstrengungen nur erhabener.

Gewisse Gefahren vermögen wir nur auf der Seite jener zu erblicken, die die reine Kunst nicht dem Höheren, sondern einem Niederen dienstbar machen wollen, die unter der Fahne des »Aktivismus« den Künstler von seiner Kunst überhaupt ablenken und ihn auffordern, seine Kräfte, in Gemeinschaft mit allen möglichen »Geistigen«, d. h. Literaten, Intellektuellen usw. — in den Dienst einer halb politisch, halb moralisch gedachten Parteibildung zu stellen, in rationeller Organisation und aus dem einfachen Glauben an die Macht der Ratio, unter schroffer Ablehnung aller irgendwie metaphysischen Herleitung der sittlichen Aktivität. Ihre Mitteilungsart ist nicht die hohe Kunstform, die unter Umständen gleichsam unter der Erhabenheit der Aufgabe gesprengt wird, sondern etwas Unterkünstlerisches, das Mittel politisch-journalistischer Propaganda: das Manifest. So nützlich nun an sich ein »Bund der Geistigen« und ein Hinauswirken in das öffentliche Leben (wäre man sich nur über die Ziele klar!) gerade heute sein mag — hier liegt auch wohl der aktuelle Anlaß der ganzen Bewegung — so begrüßenswert als Symptom alles ist, was der unerträglichen Enge des l'art pour l'art-Standpunktes sich entgegenstellt und auch seiner verkappten Fortsetzung, der heute drohenden Gefahr einer abstrakten, die Persönlichkeit auflösenden Gefühlsmäßigkeit —: die Kunst, der Künstler darf nur dem Höheren weichen, nur der Ewigkeit, nicht dem Tagewerk, nur Gott, nicht dem Menschen.

Der sogenannte »Aktivismus«, als Reaktion auf impressionistische Kunst- und Lebensauffassung entstanden, läuft dennoch Gefahr, dem Expressionismus, dessen Jünger er ist, der Judas zu werden. Aller echte Expressionismus wurzelt zum mindesten in »präreligiöser« Grundstimmung, in dem Willen und Wunsch, sich von einem Geistig-Göttlichen herzuleiten und bestimmen zu lassen. Mit der Verherrlichung der Ratio, an sich gewiß eines unverächtlichen, ja erhabenen Werkzeuges, dessen sich der heutige Mensch nur fast zu bescheiden bedient, der Ratio, aber fast mehr im Sinne einer fixen und horizontlosen Praktik, schneidet der Aktivismus den Künstler von seinen endlich wieder entdeckten Quellen ab oder hindert ihn mit seiner Skepsis doch dauernd, sein Ahnen und Schweifen religiös zu reinigen, seine abenteuerliche Künstlermystik zu klären. So mag der Aktivismus für den Literaten heute eine wertvolle Sache sein; der Künstler sei ihm nicht entgegen, aber er bleibe ihm fern.

Sahen wir so, wie das im Kunstschaffen neu erlebte Freiheitsgefühl und Geistbewußtsein den Künstler selber nach einer über die Kunst hinausgreifenden allgemeinen Umorientierung suchen läßt, so sollte es, möchte man zunächst denken, nicht schwer sein, auch aus dem vielstimmigen Chor der Männer der exakten Wissenschaft, der Historiker, Naturwissenschaftler, Psychologen, Philosophen, vor allem auch der Theologen ähnliche Stimmen heraus-

zuhören. Indessen verbietet uns die Erkenntnis, daß der neue Aspekt geschichtsnotwendig aus dem Wesen der Kunst und des Künstlers hervorgegangen ist, hier alle übertriebenen Erwartungen. Immerhin bleibt vieles symptomatisch, was wir hier jedoch nur in andeutenden Hinweisen behandeln können.

Die moderne historische Methode hat in der Anwendung auf die Evangelien die zuletzt von Metaphysikern wie Drews formulierte Neigung gezeitigt, auch den historischen Jesus aufzulösen und als einen bloßen Mythos zu begreifen. Ein unfruchtbarer Weg vielleicht, solange man Mythos als bloße Fiktion und Erdichtung aufzufassen gewohnt sein wird, nicht als Ausdruck einer übersinnlichen Notwendigkeit, die in Zeit und Raum ihre Spuren eingedrückt hat. Aber doch ein nicht zu übersehendes Zeitsymptom, dem zuallererst und endgültig das liberalisierende Christusideal zum Opfer fallen wird und das zuletzt doch nur zu einer Erhöhung des Christusgedankens führen kann.

Als Philosoph und in schöpferischer Weise hat zu dieser Erhöhung nur einer beigetragen: der Russe W. Ssolowjef, dessen großartige, christlich gnostische Gedankenwelt wir als ein helles Zukunfiszeichen am östlichen Himmel aufgehen sehen, weitaus das westliche Blendfeuer eines Bergson überstrahlend, dessen intuitive antirationalistische Metaphysik dennoch einen wichtigen Beitrag zu der neuerlichen Gedankenentwicklung geliefert hat.

DasWerden einer neuen Mystik auch in den verschiedenen Richtungen des modernen westeuropäischen Denkens nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Hammachers, dessen eigene, auf der Einheit des Ichs mit dem Göttlichen beruhenden Mystik wegen des Mangels gnostischen Inhaltes freilich dünn und theoretisch bleibt und im Pessimismus endet. Im göttlichen Ich als der schöpferischen Indifferenz wurzelt auch die Mystik eines S. Friedländer (»Mynona«), die aber im Gegensatz zu dem Vorgenannten in einem fast magischen Sinne aktivistisch gefärbt ist und die sich selber indoamerikanisch nennt. Hier das genaueste weltanschauliche Analogon zu dem Stande der Kunstentwicklung von heute, ein Analogon auch im Negativen insofern, als auch das Unvermögen Mynonas, von seiner mystischen Versenkung aus die Welt noch anders als »grotesk« zu sehen, ihm mit vielen heutigen Künstlern gemeinsam ist. —

Von der deutschen Universitätsphilosophie ist es so wenig wie Kritizismus und Neukantianismus auch eigentlich das Nachleben der alten spekulativen Art, von der wir uns einiges Heil erwarten, viel eher scheint es uns z. B. die phänomenologische Methode, welche bei ihrer ganz unbefangenen, nicht erklärenden Bestandesaufnahme der geistigen und physischen Gesamtwirklichkeit Hinweise (nicht Beweise) auf das Göttliche entdecken könnte: Max Schelers Hervorgang aus der Husserl-Schule und seine organische Entwicklung in das religiös-metaphysische Weltbild ist hier beachtenswert. In der Naturwissenschaft mag der sogenannte Vitalismus und was damit zusammenhängt einen ersten Schritt bedeuten. Hingegen hat die Psychologie, vor allem die sogenannte Psychoanalyse Freuds und seiner Schule, aus ihrer Spürmethode heraus gewisse höchst bedeutsame Tatbestände des inneren Lebens endlich wieder aufgedeckt, aber meist sogleich wieder materialistisch verschüttet.

Während wir im allgemeinen keinen Anlaß sehen, in unserem — wesentlich im Sinne des Expressionismus orientierten — Zusammenhange von allen heute um den Mittelpunkt eines Verlages gescharten idealistischen Versuchen moderner Theologen und Denker zur Erneuerung des religiösen Lebens Notiz zu nehmen, scheint es uns unumgänglich, zweier moderner Heilssucher zu gedenken, deren Namen kürzlich einmal Hermann Bahr zusammen genannt hat. Martin Buber, der chassidische Mystiker ist der eine, Rudolf Steiner, der Theosoph, der

andere. Die Zusammenstellung ist sehr schlecht, es sei denn, daß man bewußt Extreme nebeneinander halten wollte. Bubers besonnene Tiefe, kristallen umrandet in einer fast allzu gepflegten Form, ist strenges hohepriesterliches Hütertum der Mysterien: kritizistische Mystik mit ganz deutlichen Beziehungen zu der letzten, feierlich und formal gewordenen Periode des Impressionismus. Bedeutet er mehr ein Ende in Klarheit und Reife, so ist der andere doch wohl ein Anfang, wenn auch in Trübe und Verworrenheit. Steiner ist Verräter der Mysterien — ohne doch dem Verratenen schon irgendeine neue sichernde Gestalt gegeben zu haben. Denn er ist Unkünstler, trotz aller auch künstlerischen Begabung, und er ist heute — nach der sehr wichtigen »Philosophie der Freiheit« — nicht eigentlich Gelehrter und Philosoph mehr, keineswegs auch echter Mystiker, sondern höchstens ein merkwürdiges Mittel von alledem auf dem Grunde jener wieder aufgegrabenen geistigen Urstufe, aus der all die Zweige ursprünglich hervorgegangen sind, immer haarscharf an der Grenze des Dilettantismus in seiner embryonalen, halb atavistischen halb futuristischen Geheimwissenschaft, und, wie manche meinen, auch an der Grenze der Charlatanerie in der Entfaltung beträchtlicher magisch-suggestiver Führereigenschaften, allzuhäufig untief, schlimm populärwissenschaftlich bei aller noch wenig verstandenen Tiefe, Höhe und Weite seiner Aspekte, in seiner äußeren Mitteilungsform der typische Prophet derer, die, wie Kassner einmal sagt, »teure Dinge billig haben wollen«, infolgedessen auch noch fast ohne Wirkung auf die geistig Maßgebenden in unserer Zeit. Trotz alledem scheint er uns ein Schatzgräber, der unter einer Wolke von Seelenschutt, okkulten Trümmern und Unrat das Gold verborgener Möglichkeiten — noch nicht hebt, wohl aber tröstlich aufleuchten läßt: Ahnungen jenes neuen wirklichen »Mythos«, den die Menschheit braucht!

Hier ist also, wie überall, jener unsere Gegenwart bestimmende seelische Erwartungscharakter ausgeprägt, der unter den gräßlichen Erschütterungen des Weltkrieges, während der von Jahrhunderten ins Riesenhafte aufgepäppelte Götze des Materialismus das Blut der Millionen trank, nur an ungeheuerer Spannung zunahm. Hier, wie überall, jene schwebende Zuversicht Dostojewskis: »Ich werde glauben!« Hier, wie überall, das langsame Wachsen der Gewißheit, daß nur das eigene überpersönliche Ich göttlich ist und daß von hier aus mit allen, sei es rationalen, sei es künstlerischen, sei es sittlichen, sei es magischen Kräften, die Wiederaufrichtung des geistgemäßen Kosmos geschehen muß*).

*) Nach Abschluß dieses Buches kommt mir Ernst Bloch »Der Geist der Utopie« zu Gesicht, und während der Korrektur »Der Untergang des Abendlandes« von Spengler. Die beiden Bücher sollen hier nur als sehr bedeutsame Symptome genannt werden.

EXKURS II: ZUM GEGENSTANDSPROBLEM

ALLES Gegenständliche in der Kunst hat prinzipiell keine andere Bedeutung als die des Programms in der symphonischen Musik oder des Textes im Liede. Die programmatische Vorbemerkung einer Symphonie stellt im Hörer diejenigen Vorstellungen bereit, mit denen die im Tonwerk ausgedrückten Gefühle gemeinhin verknüpft sind, und sie erleichtert so die richtige Auffassung und Ausdeutung durch sein Gefühl. Indessen entspricht es der Besonderheit des musikalischen Ausdruckes und der hier dargestellten Gefühle, daß eine solche Vorbereitung nur in gewissen Fällen erforderlich und wünschenswert ist. Die meisten musikalischen Stimmungen und Empfindungen sind so abstrakt und allgemein und sie sprechen sich durch die Sprache des Tones, der Harmonie, Melodie, des Rhythmus so unmittelbar aus, daß sie durch Verknüpfung mit bestimmten Vorstellungsassoziationen nur in ihrer Unendlichkeit gleichsam eingeschränkt werden würden. Die Beachtung eines Programmes oder Liedertextes als Grundlage der Illustration würde nur vom musikalischen Hauptzweck, dem eigentlichen formalen Bau des Kunstwerkes, ablenken. Erst auf einer späteren, romantisch-barocken Stufe der Musik, welche sinnlichere, mehr »malerische« Gefühle darzustellen liebt, werden Text und Programm wichtiger.

In der bildenden Kunst liegt es aber anders. Gewiß ist theoretisch eine »absolute Malerei«, selbst eine »absolute Plastik« denkbar, die in der Ordnung von Farbe und Form in Fläche und Raum sowohl eine bestimmte Anwendung der ewig gültigen künstlerischen Gestaltungsgesetze, als auch ein Symbol der besonderen Gefühlserlebnisse des Künstlers gibt, ohne den Ursprung dieser Gefühle und ihre Bestimmtheit durch gewisse Vorstellungen zu verraten. Gewisse elementare Allgemeingefühle lassen sich wohl auch, ohne Zuhilfenahme gegenständlicher Verknüpfungen, durch die Form- und Farbzeichen verständlich übertragen. Es gibt heitere und düstere, warme und kalte Farben, aufrechte, stolze, tanzende und gedrückte Formen usw. Die so mit einiger Deutlichkeit ausdrückbaren Gefühlsreihen sind aber doch sehr begrenzt und sie liegen gleichsam in einer so dünnen, luftarmen Schicht, daß der Künstler und sein Publikum darin auf die Dauer nicht atmen können. Im Grunde sind es auch heute nur ganz wenige Künstler, die mit ihnen auskommen. Selbst der abstrakteste Kubismus von heute verhüllt die gegenständliche Beziehung nur, indem er auf eine naturgemäße Nachahmung verzichtet. Fehlt aber die gegenständliche Beziehung ganz, wie etwa in den »Kompositionen« Kandinskys, so ist die Wirkung merkwürdig begrenzt und eintönig, es klingen seltsame, unfaßbare, gleichsam kosmische oder elementare Urempfindungen an und ab, die sich noch nicht zur festen Vorstellung verdichtet zu haben scheinen. Das Merkwürdigste ist, daß gerade an diesem Punkte, wo es sich doch um intimste Gefühlsmitteilung handeln soll, das ungeschulte Auge überhaupt keine Ausdrucksgebilde zu gewahren glaubt, sondern rein ornamentale Formenspiele, zufällige Naturgebilde oder eine Mischung von beiden. Dieser Irrtum ist höchst bedeutungsvoll: jene gegenständlich gleichsam nicht umrandeten Gefühle

bleiben unpersönlich, kollektiv, so persönlich ihr Ursprung sein mag. Die Ebene, in der ein Maler und Bildhauer zu Hause ist, ist somit eine andere, als die des Musikers.

Mit Recht hat man die Musik und in einigem Abstand die Poesie als die Kunst der reinen Innerlichkeit bezeichnet. In ihnen ist das Schöpferische des Ich am unmittelbarsten, das Empfangende am mittelbarsten gegenwärtig. Malerei und Plastik sind mehr dem Organisch-Leiblichen (Tier- und Pflanzenhaften), die Baukunst endlich dem Mineralischen in uns zugeordnet. Sie scheinen also absteigend immer mehr an die Peripherie unseres Wesens verlegt, wo es sich mit der Außenwelt immer inniger verschränkt und immer mehr mit ihr vergleichbar wird. Ein fühlendes Ich, welches befähigt, den Sinnesreizen und den damit erregten Gefühlen die Welt der Allgemeingefühle entgegen zu stellen und diesen einen lautlichen Ausdruck zu verschaffen, ein denkendes Ich, welches den Sinneseindrücken Worte entgegensetzt, Begriffszeichen, die in der Außenwelt kein Analogon haben: beides hat nur der Mensch. In Bildern (anschaulichen Erinnerungs- und Einbildungsvorstellungen) antwortet vielleicht auch die Seele des Tieres auf die Außenwelt, es erkennt wieder, es träumt. Die Pflanze endlich hat kein Innenleben, sondern antwortet auf Sinnesreize nur mit äußeren reflexhaften Veränderungen und Bewegungen, während der Stein, wenn überhaupt, nur mechanisch reagiert. Die Malerei nun wurzelt im wesentlichen in jenem inneren Bilderbewußtsein, weswegen sie flächenhaft, nicht konkret körperlich ist. Die Plastik ist dreidimensional und wesentlich auf die Darstellung des leiblichen Menschen und Tieres beschränkt. Die gleichfalls, nach Analogie des Minerals, dreidimensionale Architektur endlich hat nur eine kristallinische, stereometrische Formensprache, bewegt sich allein in mechanisch-statischen Verhältnissen. So wird der Ausdrucksumfang der Künste absteigend immer enger, und die Folge davon ist, daß sie sich nach der nächsthöheren Stufe zu entwickeln und zu ergänzen streben: die Baukunst zur Bildhauerkunst, diese zur Malerei, diese wiederum zur Dichtung und endlich diese zur Musik. Es ist der aufsteigende Weg, der die Ausdrucksfähigkeit und Freiheit einer Kunststufe erweitern und vertiefen möchte. Dieser Weg ist der naturgegebene und legitime. Gewiß hat er aber Gefahren! Die Poesie hebt sich schließlich auf, wenn sie die Ausdrucksmittel des Rhythmus, der Vokalisation usw. zu sehr isoliert. Sie wird dadurch doch noch keine Musik. So geht es auch einer Malerei, welche den Sprung vom Raum in die Zeit macht, welche literarisch erzählen will, statt anschaulich zu gestalten, so einer Plastik, die ins Malerische entgleist, einer Baukunst, welche sich nicht mehr auf einen Zweck bezieht, sondern freie Bildnerei werden will.

Indessen an solchen Schwächen ist nicht die Verknüpfung selbst, sondern die künstlerische Unfähigkeit des Verknüpfenden schuld. So lebt in dem (im schlechten Sinne) literarischen Maler nicht mehr das Bewußtsein von der nur dienenden Aufgabe des Sujets, er versucht mit ihm unmittelbar zu erzählen, statt lediglich zum fühlenden Verständnis der Formensprache anzuleiten. Die Vorbedingung der Malerei ist die Beziehung auf einen räumlich auffaßbaren Gegenstand in der Natur: das verstandesmäßige Erkennen dieses Gegenstandes ruft in der Seele zugleich mit den Vorstellungen die mit ihm verknüpften Gefühle herauf und schafft dadurch im Betrachter die Bereitschaft zur rechten Auffassung des Gefühlsausdruckes in Form und Farbe. Wenn dieser geformte Ausdruck dann freilich nicht mehr folgt, bleibt das Kunstwerk wertlos, mag es einen noch so bedeutenden Gegenstand behandeln. Schon jenes notwendige Erkennen des Objektes aber ist ein Denkvorgang, ruft einen Begriff, ein Wort im Bewußtsein wach und nähert so die Malerei unfehlbar der

Poesie. Ist nun der Gegenstand ein Ausschnitt aus einem zeitlichen Vorgang, der Augenblick eines Handlungsmomentes, so ist sogar der Erkennungsvorgang ein weitläufiger, schon durchaus »literarischer«. Indessen die literarische Vorstellungsreihe eines romantischen Historiengemäldes von Delacroix versieht doch grundsätzlich denselben, nur gefühlsvorbereitenden Dienst, wie die Impression eines »Heuhaufens« als Gegenstand Monets. Umgekehrt ruft ja auch die Poesie beständig optische Vorstellungen wach, malt mit Worten. Kurz die hin- und rückwärtige Verbindung von Malerei, Plastik, Poesie ist naturnotwendig als der Übergang der Raumkünste in die Zeitkünste, der Künste der Außenwelt in die der Innerlichkeit.

Illegitim und wirklich unkünstlerisch ist es erst, wenn auf einmal mehrere Stufen nach oben übersprungen werden! Wenn die Malerei und Plastik der konkret erkennbaren Gegenständlichkeit entbehren wollen, um reiner, unmittelbarer »Ausdruck« zu sein, d. h. wenn sie sich ohne weiteres auf die Stufe der Musik aufschwingen möchten!

Nur die Musik, die freieste Kunst, kann die Beziehung auf bestimmte Vorstellungen und begriffsmäßig zu fixierende Eindrücke und Zwecke völlig verschwinden lassen und in ihren Mitteln Ausdruck innerster, gleichsam apriorischer Allgemeingefühle geben. Ihre Ausdrucksmöglichkeit ist indessen so unendlich, daß sie deren Freiheit nur durch das selbstgegebene Gesetz einer ganz strengen abstrakten Form auszugleichen und verständlich zu machen vermag. Sobald sie diese absoluten Formen lockert, steigt sie von selbst zur Poesie hinab, d. h. sie legt das Tonsymbol auf das Wort fest, gibt ihm dadurch Halt und Grenze und macht es leichter verständlich. Man braucht bekanntlich nicht so musikalisch zu sein für das Verstehen der Musik Wagners, wie für das der Musik Mozarts. Ähnlich bedeutet auch der Abstieg der Poesie zur Malerei, das Malerischwerden der Poesie und ihre Ergänzung durch die Malerei (z. B. im Bühnenbilde), bedeutet die Annäherung der Malerei an die Plastik, die Annäherung und Einordnung dieser an die Architektur und Ornamentik eine Verkürzung der Möglichkeiten des Gefühlsausdruckes, zugleich ihre greifbarere Konkretion, endlich auch eine Preisgabe der selbstgesetzten formalen Gestaltungsprinzipien zugunsten derjenigen der nächstniedrigen Stufe, welche entsprechend unfreier, zweck- und stoffgebundener sind. Dies ist die absteigende Linie, die ins Kunstgewerbliche, Angewandte, bloß Ornamentale führt, wo die gefühlssymbolische Ausdrucksfähigkeit geringer wird und mehr die reine starre Mathematik der ästhetischen Formgesetze herrscht.

An der oberen und unteren Grenze nun, in der Musik und in der Baukunst, muß der Gefühlsausdruck notwendig kollektiv, unpersönlich oder überpersönlich werden und soll es auch. Die Schicht des fühlenden Ich, aus der die Musik ihren Ausdruck herleitet, ragt gleichsam ins Unbewußte oder besser gesagt Überbewußte, aus der praktischen, diesseitigen Persönlichkeit in die übersinnliche hinaus. Der der Baukunst und Ornamentik zugeordnete Teil unseres Wesensaufbaues führt dagegen, könnte man sagen, ins Untersinnliche, Unterpersönliche hinab. Daher die scheinbare Verwandtschaft der geistigsten, freiesten, reichsten mit der unfreiesten, engsten, stofflichsten Kunst: es ist — kühn gesprochen — die geheime Verwandtschaft, welche besteht zwischen Tod (Knochen, Mineral) und ewigem Leben (Unsterblichkeit des überempirischen Ich). Die Extreme berühren sich: der Riesenkristall der Pyramide und die nicht mehr irdischen Klänge gewisser Partien spätester Beethovensonaten erwecken beide die ahnungsvollen Schauer des Jenseits. Dagegen liegt es im Wesen vor allem der Malerei, Plastik und Poesie, daß sie Mittelstufen darstellen, also im wesentlichen der empirischen, irdisch-lebendigen Persönlichkeit Ausdruck zu geben berufen sind.

Ihr Sprung in das rein Musikalische bedeutet zugleich oft den Sprung ins Leere, droht die Brücke zwischen dem Ausdruckgeber und dem Ausdrucknehmer abzubrechen. Die Formsymbole werden unverständlich, soweit sie jene enge Ausdrucksskala von Allgemeingefühlen, die wir geschildert haben, überschreiten wollen. Nichts anders ist aber die sogenannte »reine« und »absolute« Malerei eines Kandinsky oder die Plastik eines Archipenko – eine extreme Spezialität, künstlerisch wohl möglich und zulässig, aber nicht ergibig. In Wirklichkeit nichts weniger als »rein«, sondern Ergebnis einer äußersten Grenzverwischung der Künste! *)

*) Gewisse Anregungen zu den Ausführungen dieses Exkurses verdankt der Verfasser der Lektüre R. Steiners.



Dietz Edzard Mariä Himmelfahrt
(Holzschnitt)



Vincent van Gogh — Selbstbildnis



Ferd. Hodler — Selbstbildnis

Mit Erlaubnis von Rascher & Co., Zürich



Paula Modersohn Selbstbildnis



Oskar Kokoschka (Steindruck) Selbstbildnis

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin



Ludwig Meidner (Zeichnung) Selbstbildnis



A. Böcklin Kreuzabnahme



Vincent van Gogh — Die Auferweckung des Lazarus (nach Rembrandt)



Paul Gauguin — Kreuzigung



W. Degouve-Denuncques — Der Judaskuß

Tafel 10



Ferd. Hodler — Mit Erlaubnis von Rascher & Co., Zürich — Der Auserwählte



J. Thorn=Prikker — Anbetung der Könige

(Glasfensterentwurf)



G. Minne ⟨Holzschnitt⟩ Die Taufe Christi



Jan Toorop — Apostelkopf

(Glasfensterentwurf)



Jan Toorop — Betende Nonne



Ewald Dülberg — Christus am Kreuz

(Holzschnitt)



A. Hölzel — Christuskopf



A. Hölzel Die Anbetung der Könige



Hans Brühlmann — Noli me tangere

Fresko in der Erlöserkirche, Stuttgart



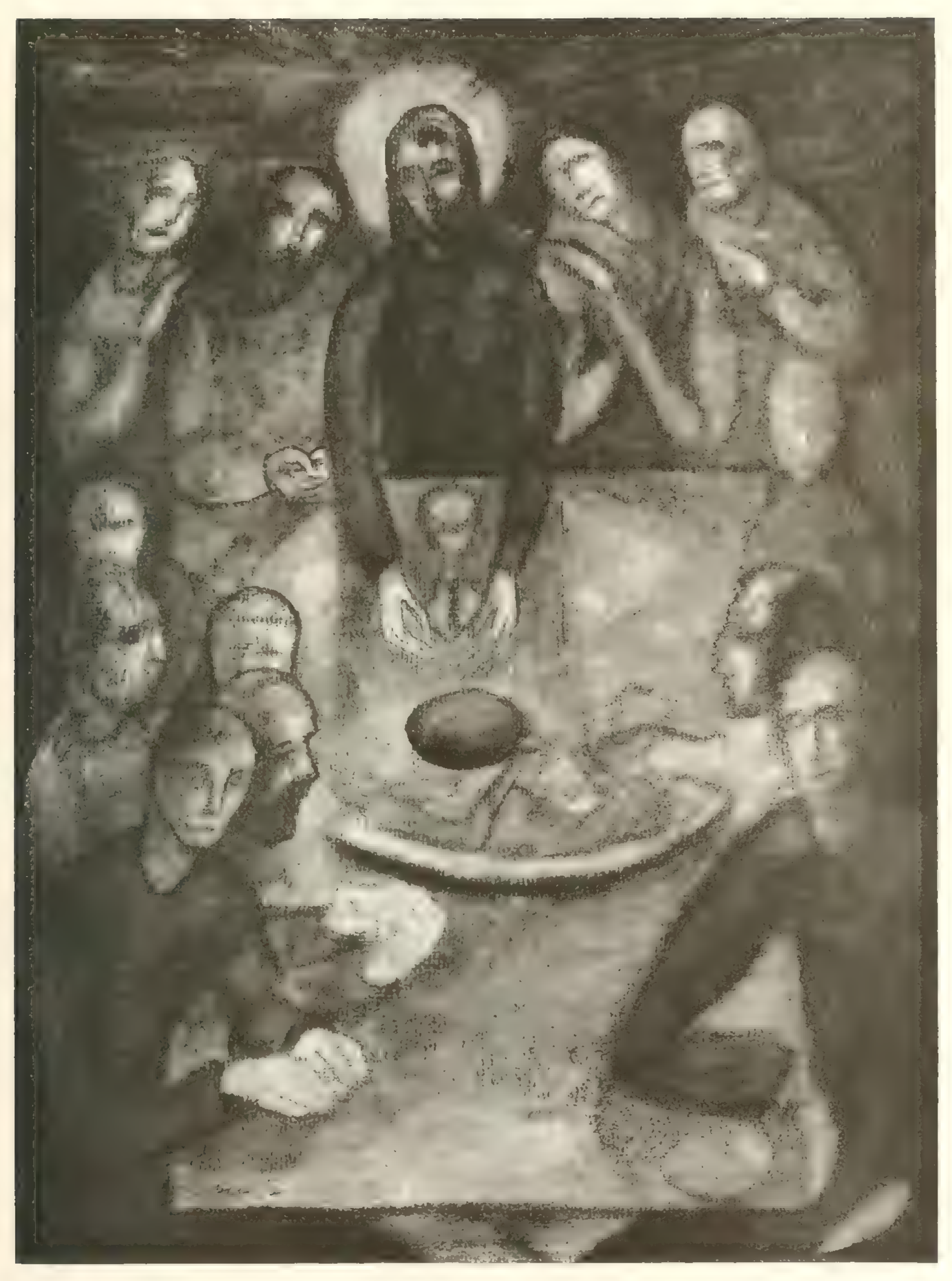
Hans Brühlmann — Schwebende

(Zeichnung)



Karl Thylmann — Miserere

(Holzschnitt)



Aloys Wach — Abendmahl

(Aquarell)



Stanislaus Stückgold — Ende des Krieges

(Zeichnung)



Stanislaus Stückgold — Frauenkopf

(Teilstück)



Albert Müller — Christus am Ölberg

(Zeichnung)



Dietz Edzard — Verkündigung



Dietz Edzard — Mädchenkopf

(Teilstück)



Dietz Edzard — Maria

(Teilstück)



Dietz Edzard Pietà



Joſeph Eberz — Magier



Joseph Eberz — Christus zeigt die Wundmale



Joseph Eberz — Kreuztragung

(Entwurf für ein Fresko)



Karl Caspar — Elias und der Engel



Karl Caspar Christus am Ölberg



Karl Caspar — Die Auferstehung Christi

(Teilstück aus einem Flügel des Passionsaltarbildes)

A. Weißgerber

Federzeichnung

Der Judaskuß



A. Weißgerber Jeremias



Max Beckmann Kreuzabnahme



Max Beckmann — Die Ehebrecherin vor Christus



Max Beckmann — Teilstück der »Auferstehung der Toten« (noch unvollendet)



Franz Marc — Versöhnung

(Holzſchnitt)



Willy Jaeckel — Aus der Offenbarung Johannis

(Steindruck)



Oskar Kokoschka — Verkündigung



Oskar Kokoschka — Der Gezeichnete

(Steindruck aus der Folge »O Ewigkeit — Du Donnerwort«)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin



Oskar Kokoschka — Der Judaskuß

‹Steindruck aus einer Folge der Passion›

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin



Ernst Barlach

Selig sind die Barmherzigen

(Steindruck)

Ernst Barlach — Dona nobis pacem

⟨Steindruck⟩



Ernst Barlach

Demut

(Steindruck)



Heinrich Nauen Pietà



Heinrich Nauen — Der barmherzige Samariter



Max Pechstein — Madonna

(Glasfenster, Berlin, Gurlitt)



Erich Heckel — Ostender Madonna

(Farbiger Holzschnitt)



Erich Heckel Betende



Erich Heckel — Zwei Menschen



Otto Lange — Christuskopf

(Farbiger Holzschnitt)



Emil Nolde — Das Abendmahl



Emil Nolde — Christus und die Schriftgelehrten

(Radierung)



Emil Nolde

(Studie)

Apostelkopf



Emil Nolde — Geburt Christi



Emil Nolde — Der Tod der Maria von Ägypten

(Rechter Flügel eines Triptychons)



Emil Nolde — Christus in Bethanien



Emil Nolde — Pfingsten



Emil Nolde — Johanneskopf

(Teilstück aus »Pfingsten«)



Emil Nolde — Christus in der Unterwelt



Georg Tappert Madonna



Karl Schmidt-Rottluff — Apostelkopf

(Relief)



Karl Schmidt=Rottluff — Der Gang nach Emmaus

(Holzschnitt)



Karl Schmidt-Rottluff — Maria

(Holzschnitt)



Karl Schmidt-Rottluff

⟨Holzschnitt⟩

Petri Fischzug

Karl Schmidt=Rottluff — Christus in Emmaus

(Holzschnitt)



Ludwig Meidner

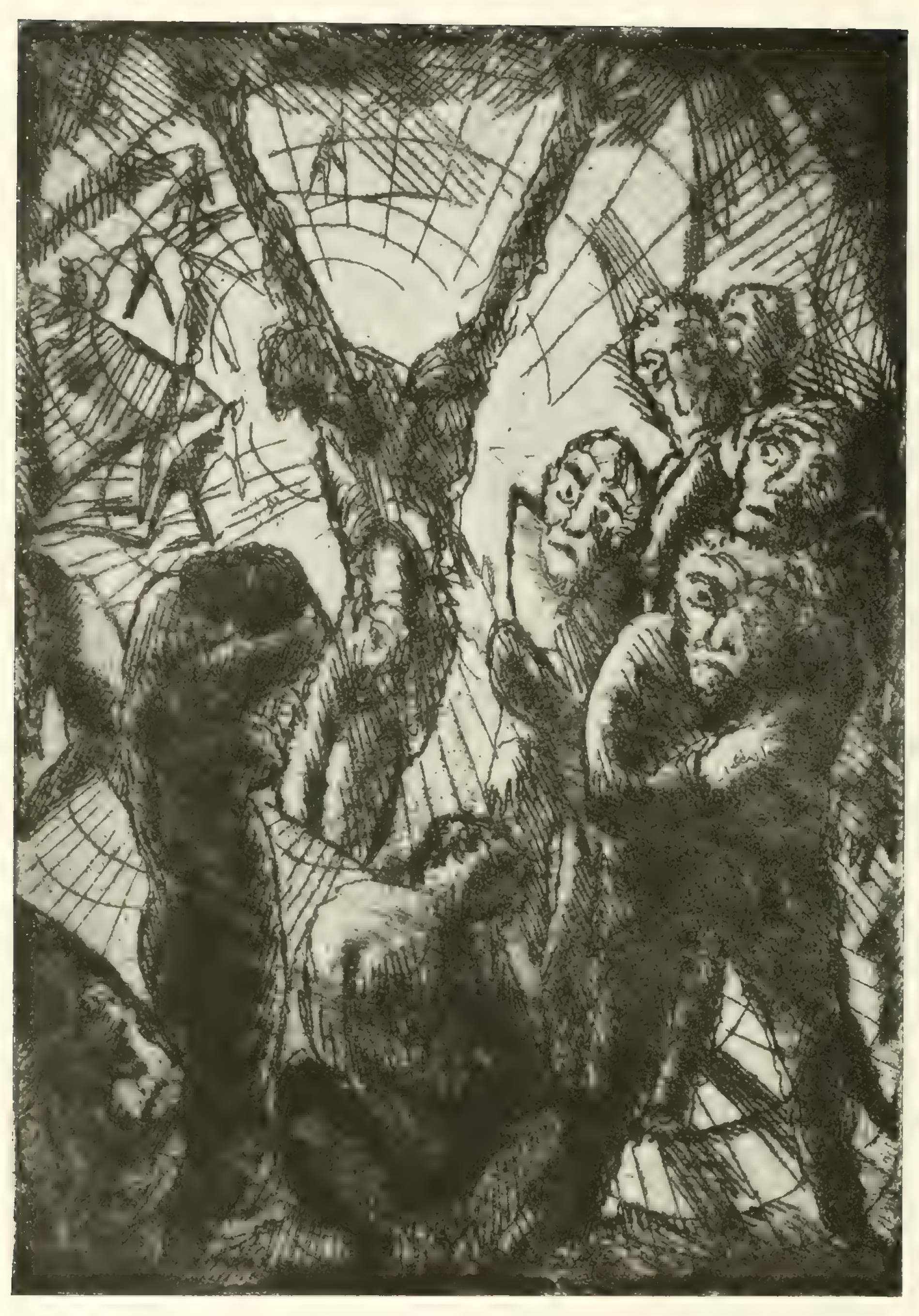
(Zeichnung)

Prophet

Ludwig Meidner

Betende Propheten

(Federzeichnung)



Fritz Schaefler — Christus und die Zweifler

(Radierung)



Albert=Bloch — Flucht nach Ägypten



Albert-Bloch Der barmherzige Samariter



Heinrich Maria Davringhausen — Christus am Ölberg



Oskar Lüthy — Nonne

NAMENREGISTER

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Berichtigung

Die Unterschriften auf den Tafeln 56 und 57 müssen lauten:

Tafel 56: Schriftgelehrte statt: Christus und die Schriftgelehrten.

Tafel 57: Spötter. Studie zur Geißlung statt: Apostelkopf, Studie.

INHALT



GEDRUCKT
BEI
POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG
*









